الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة01

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي





# الشعرية و نظرية التواصل الأدبي في "منهاج البلغاء و سراج الأدباء" لحازم القرطاجني

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في تخصص الأدب القديم


**إعداد الطالبة:** **إشراف الأستاذ الدكتور**

**غنية بوضياف** **أحمد جاب الله**


**لجنة المناقشة:**

| الاسم واللقب | الدرجة العلمية | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| محمـــد فـــورار | أستاذ التعليم العالي | جامعة بـاتنـــــــة | رئيســـا |
| أحمد جـــاب الله | أستاذ التعليم العالي | جامعة بـاتنـــــــة | مشرفا ومقررا |
| طـــارق ثابـــت | أستاذ محاضـر " أ" | جامعة بـاتنـــــــة | عضوا مناقشا |
| وافية بن مسعـود | أستاذ محاضـر" أ" | جامعة قسنطينـــة 1 | عضوا مناقشا |
| حنان بـــومالـــي | أستاذ محاضـر" أ" | المركز الجامعي ميلة | عضوا مناقشا |
| فطيمة الزهرة بايزيد | أستاذ محاضـر" أ" | جامعة بسكـــــــرة | عضوا مناقشا |


**السنة الجامعية:**1436هـ-1437 هـ/ 2016- 2017.

يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ

# شكر وعرفان

إلى من خلقنا ووهب لنا العقل والتبصّر

إلى من ننتشي بعشقه وحبه وحده لا شريك له

إلى من له الحمد حمدًا يوافي نعمه ويكافي مزايده.

كما أتقدم بالشكر الخالص لأستاذي المشرف

**الأستاذ الدكتور : جاب الله أحمد**

على التصويبات والنصائح التي شدّت عضد بحثي وقوّت ساعدي

ليخرج البحث إلى النور في هذه الصورة

وأشكر جزيل الشكر كل من لم يبخل عليّ

بكتاب أو نصيحة أو كلمة طيبة

أثقل الله ميزان حسناته

والشكر موصول لكل أعضاء اللجنة الموقرة .

الطالبة بوضياف غنية

# مقدمة

## مقدمة

يستمد النقد الأدبي مشاريعه النظرية وتصوراته الاجرائية من المتون النقدية القديمة التي أصَّلت الفكر النقدي العربي ووسّعت مداركه لتلقّف النِتاج الغربي ولما كان الشعر ديوان العرب ومجالهم الذي لا يجارون فيه، كانت أرضيته غرسا مستمرا لعديد الأسئلة و القضايا ، مما نتج عنه ميلاد مؤلفات و دراسات كثيرة، لذا يعد كتاب (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) لـ"حازم القرطاجني" حلقة وصل بين القدامى والمحدثين لما تميز به من جرئ الطرح و انفتاح فكره على الموروث اليوناني و شمولية نظرته التي حاولت مقاربة مكونات الإبداع الشعري.

وكان أن وضع "حازم" متنه النقدي هذا مستقرءًا أُسُسًا تأصيلية و أخرى مستقاة من معارف مختلفة مع احتفاظه في كل هذا بهوية تراثه ؛ و بالتالي الوصول إلى رؤية نقدية لها جذورها في الدرس النقدي الأدبي القديم و فروعها التي أورقت في الدراسات النقدية المعاصرة.

و لا يدعي البحث قصب السبق في الطرح ؛ وإنما هو نِتاج معرفة تراكمية أسهمت في تخصيب الفكر و تثوير التساؤلات، و من هذه الدراسات نذكر على سبيل المثال لا الحصر (التلقي لدى حازم القرطاجني و الأثر الأرسطي) لمحمد بنلحسن، و(المتلقي عند حازم القرطاجني) لزياد صالح الزعبي، و(نظرية حازم القرطاجني النقدية و الجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية) لصفوت عبد الله الخطيب، و غيرها من الدراسات ، لا سيما إذا تعلق الأمر بالمنهاج دعامة النقد والأدب والبلاغة في القديم و الحديث؛ وعليها اتكأ البحث ليجيب عن تساؤلات جزئية رسمت في تكاملها الإشكالية الآتية: ما هي أبرز القوانين التي وضعها حازم لإجلاء شعرية النصوص الأدبية ؟ وكيف كانت رؤيته النقدية للعلاقة التواصلية بين المبدع و المتلقي من خلال النص الأدبي ؟.

و هو ما يلخص ضمنيًا عنوان هذا البحث الموسوم بـ: الشعرية و نظرية التواصل الأدبي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء.

وما دام اختيار الإنسان امتداد لميولاته الأدبية و الفكرية، فهو محمول على أسباب ذاتية وأخرى موضوعية تمحورت الأولى حول شغفنا بقراءة الموروث النقدي العربي والاستفادة من مجالاته الخصبة ، وتمحورت الثانية حول ثراء المدّونة وبعد غورها في الاستفادة من الدراسات العربية و اليونانية.

لذا تمفّصل هذا البحث في أربعة فصول تتصدرهم مقدمة و تقفوهم خاتمة، و تفصيل ذلك كالآتي:

- **الفصل الأول** و الذي جاء بعنوان: **مفاهيم أولية (الشعرية–التواصل)**، و يتناول حدود الشعرية و اختلاف مفاهيمها و جذورها في تراثنا النقدي العربي، و بُعد صيتها في الدراسات النقدية الغربية، و ما تخُطُّه من علاقات مع معارف و علوم أخرى.
- **الفصل الثاني** موسوم بـ: **قوانين الشعرية في منهاج البغاء و سراج الأدباء** و فيه تتّضح السنن التي اعتمدها حازم في تقويم شعرية النص الإبداعي و التي تتمحور في الآتي: شعرية التخييل، شعرية المحاكاة، شعرية الخطابة و خطابية الشعر، المعنى وشعرية الغموض و الوضوح، شعرية الصورة، شعرية الوزن و جمالية التناسب، شعرية الأسلوب، الشعرية و ثنائية الاقتصاد و المبالغة و المقصدية الشعرية.
- ويأتي **الفصل الثالث** بعنوان: **نظرية التواصل الأدبي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء**، و تتجلى فيه العناصر الآتية: الشاعر (المرسل)، و عرّجنا فيه على المؤهلات وحالة التخيّل وقِوى الإبداع وبناء الخطاب ومناحي التجديد، ثم تطرقنا إلى الرسالة (النص) من حيث بنائها الفني و موضوعاتها وشروط الخطاب الشعري فيها و وظائفها، لنعزّز مكانة المتلقي من خلال تناول الاستعداد عنده و أصنافه و علاقته بالنص ومدى قوة التخييل.
- أما **الفصل الرابع** جاء تحت عنوان "**المصطلح و استراتيجية التواصل في منهاج البلغاء و سراج الأدباء** " و تناولنا في سياقه بعض المصطلحات أهمها : المحاكاة

وتفعيل التواصل ، التخييل و تجسيد التواصل ، الصدق و الكذب و علاقتها بتلقي النص الأدبي ، التناقض و الغموض وفاعلية التواصل ، المعنى بين المبدع والمتلقي اللغة كمقوِّم للتواصل ، المصطلح و تحسين فصول القصائد.

و الحقيقة التي لا مِراء فيها أن طبيعة الموضوع هي التي تفرض المنهج المتبع بما يتواءم وعناصر البحث ، و عليه كان المنهج الوصفي التحليلي و النقد التطبيقي بآلياته الإجرائية هو مسرح هذه الدراسة ، بغية الوصول إلى الفكرة المقصودة و الرؤية المنشودة من خلال البحث.

و قد اقتضى هذا الطرح النهل من مراجع كانت متكأ هذه الدراسة لتبقى المدونة النقدية المصدر المعتمد فيها، و من أهم هذه المراجع **(نظرية الشعر في المنهج النقدي في الأندلس – حازم القرطاجني نموذجا)** لـ: **علي لغزيوي**، و**(حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر)** لـ: **سعد مصلوح**، و**(الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي)** لـ: **جابر عصفور**، و**(التواصل اللساني و الشعرية)** لـ: **الطاهر بومزبر**، و**(مفاهيم الشعرية)** لـ: **حسن ناظم**، و**(في الشعرية العربية)** لـ: **طراد الكبيسي**...وغيرها.

ومن الطبيعي أن يعترض سبيل الباحث صعوبات وعراقيل مرتبطة بهاجس البداية وكيفية بناء مشروع نقدي يحوي بعناصره ثقل المنهاج نقديا ، أدبيا و دلاليا.

و يظل عملي هذا يشوبه النقصان ، فلا أزعم السبق في الطرح أو التبصّر في الفهم ؛ بل أطمع في أجر المحاولة والتوفيق في الجهد المبذول ، فالله أسأل السداد و التوفيق.

و في الختام لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر وآيات العرفان لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور **أحمد جاب الله** الذي دعّمني بوافر فهمه وسداد رأيه ، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقراءة البحث وتقويمه.

# الفصل الأول

# مفاهيم أولية (الشعرية- التواصل)

**أولا : الشعرية إرهاصاتها و تبلور مفاهيمها.**

**1/ الشعرية بين ثبوت المعنى و تعدّد المصطلح.**

**2/ الشعرية في التراث العربي.**

**3/ الشعرية لدى النقاد الغربيين.**

**4/ الشعرية و العلوم الأخرى.**

**ثانيا : نظرية التواصل الأدبي.**

**1/ المفهـــــــــوم.**

**2/ أنواع التواصل.**

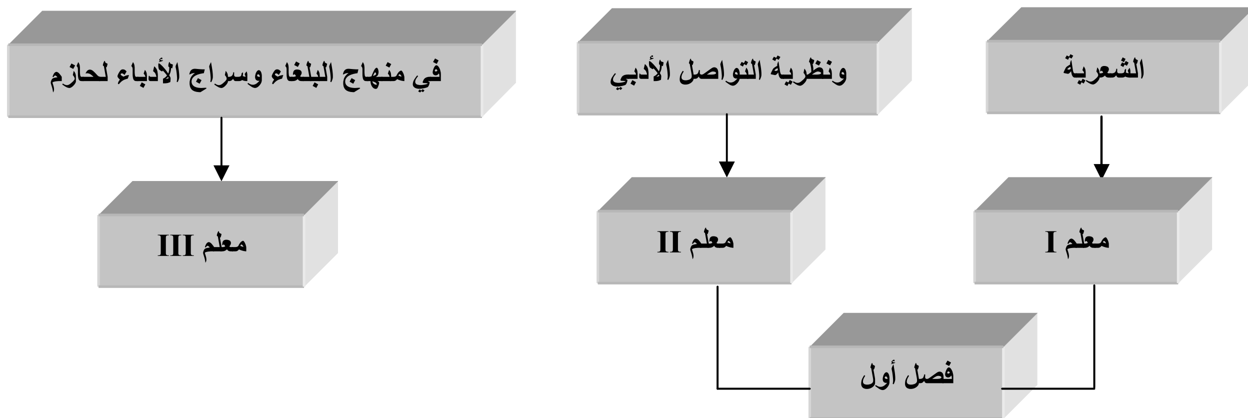
**3/عناصر التواصل اللفظي عند النقاد و البلاغيين العرب**

**4/ عناصر التواصل في اللسانيات الحديثة**

يمثل عنوان أي بحث علمي أو نص أدبي الواجهة الأولى التي يصطدم بها المتلقي انجذابا أو نفورا؛ فالعنوان في علاقته بالنص يولّد لدى المتلقي نوعا من التواصل التفاعلي الذي تنميه طاقة الخيال بما يشكّل نصا موازيا في ذهنه ، تقابله مجموعة من التصورات النابعة عن خبرة فنية أو عادية مسبقة ، وظروف محايثة لتلقيه، لتتكون في النهاية فكرة عامة تختزن وتختزل داخلها كل فقرات النص.

من هذا المنطلق نقول: إن العنوان هو النواة المركزية التي تتمحور حولها كل أفكار النص، والباب الذي يلج من خلاله المتلقي أغوار الخطاب الأدبي عن طريق قراءة واعية تختلف باختلاف الخلفيات الثقافية والملكات المعرفية.

والمتمعّن في مادة بحثنا – الذي نحن بصدد دراسته– يجدها مقسّمة –حسب العنوان– إلى ثلاثة معالم رئيسية تحدد مسار البحث وتساعد على التوسّع فيه ويمكن تحديدها على الشكل الآتي:



وسيتم التركيز في هذا الفصل على المعلمين الأول والثاني على اعتبار أن التطرق إلى المدونة سيتم بصفة متنامية ومتفاعلة مع هذه الآليات النقدية التي سنعتمدها ، وبالتالي سيتمّ التطرّق إليها في خضمّ الفصول اللاحقة.

**أولا : الشعرية إرهاصاتها وتبلور مفاهيمها:**

**1/الشعرية بين ثبوت المعنى وتعدد المصطلح:**

تعجّ الساحة النقدية بعديد المصطلحات والمفاهيم المتداخلة والمتقاربة ، التي يقع الاختلاف في ترجمتها من اللغات الغربية إلى اللغة العربية إما بالتساهل في نقلها معرفيا وإما بإطلاق مصطلح واحد عربي يختزل ويقابل عدة مصطلحات أجنبية؛ فيختلّ المفهوم ويضطرب المعنى وتغيب الدقة المعرفية في التناول.

ومما لا شك فيه أن مصطلح (الشعرية) من المصطلحات التي راجت في الدراسات الحديثة الخاصة بالشعر؛ حيث عدّها النقاد خصيصة جوهرية في النص–أي نص– وإن المبدع أو الكاتب هو الذي يفجّرها فيه، فلا يكون النص أدبيا إلا بشعريته[1]، فتكون الشعرية بذلك العلّة الفاعلة في تمييز الأدبي عن غيره من النصوص.

والدّارس للشعرية يجدها قد فَقدت مع الشكلانيين الروس مفهومها القديم الذي ينظر للشعر بوصفه تفكيرا بواسطة الصور، لتكتسب مفاهيم جديدة تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية أُجملت بمصطلح واحد هو الشعرية (Poetics)[2].

لذا يعدّ من الصعب تحديد مفهوم خاص لهذا المصطلح–الشعرية– نظرا لتشعب المنظور الدلالي للكلمة؛ غير أن هذا لا يمنع من الإحاطة ببعض ما تدل عليه اللفظة في محتواها المنطقي والبلاغي؛ فالشعرية (Poetics) مصطلح قديم وحديث في الوقت ذاته؛

(1) قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002، ص 5.

(2) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2003، ص11.

وبحسب أراء النقاد المعاصرين يرجع في أول انبثاقه إلى أرسطو من خلال كتابه (فن الشعر) الذي يعُدّه النقاد أقرب إلى علم الجمال إذ يرى في الشعر محاكاة أساسها الخيال [1].

أما المفهوم فقد تنوَع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع[2].

وقد ظلت الشعرية محط إهتمام العديد من الدارسين، وذلك لتنوع قضاياها بسبب العلاقة بينها وبين الفنون والمعارف الانسانية الأخرى؛ مما جعل إشكالية المصطلح واضحة وجليّة في النقد العربي والغربي على السواء ، حيث اتخذ مفهومها(الشعرية) مصطلحات مختلفة باختلاف رؤى الدارسين ومنطلقاتهم الفكرية والمنهجية مثل: شعرية أرسطو- قضية عمود الشعر- نظرية التماثل- نظرية الانزياح- نظرية الفجوة... [3].

هذا التشويش الفكري الذي مسّ مصطلح الشعرية نتج عنه إسهاب واختلاف في الرؤى والمفاهيم، فنجد "جيرار جينيت" يقول :«الشعرية علم عجوز ....وحديث السن»[4]. ليحدّدها "رومان جاكبسون" «بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص»[5] ويعرّفها "جان كوهين" بقوله: «هي العلم الذي يكون موضوعه الشعر»[6].

وهو بهذا التعريف يُقصي كل الأجناس الأدبية عدا الشعر، ويُلغي العناصر الثانوية التي تتلّون بالوظيفة الشعرية ويضيّق بذلك مجال الشعريات في فن الشعر وحده، كما تظهر

---

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 11.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 21.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

(4) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1985.

(5) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 78.

(6) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 7.

الشعرية عند "رومان جاكبسون"؛ بمعنى العلم الذي يدرس الوظيفة الشعرية؛ حيث نجده يقول في موقع آخر: «ويمكن تحديد الشعرية بوصفها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة»(1)

وهو ما يوسِّع من دائرة اهتمامات الشعرية في علاقاتها الوظائفية باللغة. ويأتي اهتمام "تزفيطان طودوروف" بالشعرية من منطلق «أن الشعرية تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل»(2).

ومما سبق يمكننا القول: إن الشعرية من المصطلحات التي أثارت جدلا واسعا على طاولة النقد الغربي والعربي على السواء، كما كان هذا المصطلح أكثر إثارة لدى النقاد الذين حاول كل واحد منهم حصرها في تعريف خاص يعكس رؤيته الضيقة التي تستمد فاعليتها من قيمة العمل الأدبي ووقعه في نفس صاحبه.

**2/ الشعرية في التراث العربي:**

ليس جديدا ولا غريبا إذا علمنا أن انشغال التراثيين العرب نقادا أو بلاغيين كان منصبّا على مشروعية التساؤل حول الأدب والتفريق بين اللغة الأدبية واللغة العادية، وبين الشعر والنثر؛ إلا أن الدّارس لهذا التراث النقدي يلحظ أن مصطلح (الشعرية) لم يتجلّ بشكله الكامل، ولم يتّخذ مسارا ثابتا ومتباينا في دراسته؛ إلا أن ظهور بعض الدراسات التي تتخذ جماليات النص موضوعا لها ينفي عدم تطرق النقد العربي ولو بالإشارة إليها –الشعرية– دون قصد المصطلح بذاته.

---

(1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 35.

(2) تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 23.

فقد كان إهتمام النقاد منصبا حول تعريف الشعر وإبراز جمالياته الفنية؛ حيث ورد مصطلح الشعرية في كتابات القدماء بألفاظ عديدة مثل: صناعة الشعر، ويعدّ "أرسطو" أول من أطلق هذا المفهوم على الشعرية؛ إذ يقول :«...إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها»[1]؛ ليقتفي خطاه بعض النقاد العرب القدامى؛ إذ نجد هذا المصطلح متداولا عند "ابن سلاّم الجمحي" في قوله:« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تتثقفه العين، ومنها ماتثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان»[2]. إلا أن المتصفّح لهذا القول يجد أن "ابن سلاّم "لا يتحدث فيه عن الشعرية وحدها وكيف تتهيأ للشاعر، وإنما يردف هذه العلاقة التلازمية بالناقد ودوره في تحديد المستوى الفني للقول الشعري ؛ حيث جعل من الشعر صناعة لا يفقه ضروبها إلا أهل الملكة الشعرية، ويوافقه في ذلك"الجاحظ" حين يقول: «...المعاني مطروحة في الطريق... »[3].

وهو بذلك يجعل الشعرية «في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير...» [4].

فـ"الجاحظ" في طريقه هذا يرى أن الشعر قوامه الجمال الفني الذي يأسر المتلقي بوزنه وتخيّر ألفاظه، وبهذا التخيير الفني يضيّق دائرة الإبداع الشعري على الحاذق المتمكن من آلية النسج والتصوير.

وعليه فإن نظرة النقاد القدامى– على ما يبدو – لشعرية النص كانت منصبّة حول حدود اللفظ ومفاهيم البلاغة القديمة، لكن بمجيء"عبد القاهر الجرجاني" حدثت نقلة نوعية بنظرية

---

(1) ارسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للنشر، بيروت، د.ت، ص 85.

(2) محمد بن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج3، تح: محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني، مصر، د.ت، ص 5.

(3) عمرو أبو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج1، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969، ص 131.

(4) المرجع نفسه، ص 132.

(النظم) التي حرّرت الشعر من تلك القواعد المكرّسة الضاغطة على الشاعر والمحدّدة لاستراتيجية إبداعه، محاولا في ذلك فك الجدل القائم بين اللفظ والمعنى يقول: «وإذا عرفت هذه المهنة فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر كالذي فسّرت لك»(1).

ونفهم من هذا القول إن "عبد القاهر" يدعو إلى تجاوز المعنى الظاهر للفظ، وبذلك فهو مدرك أن النص عبارة عن بنية لغوية تتشكل من العلاقات النظمية البنائية المتّصلة ببعضها وانتهى إلى أن المعنى عندما يرد على المتلقي مجردا لا يُحدث فيه هزّة، ولا يترك فيه لذّة، أما إذا أورد المعنى عن طريق التمثيل فإنه يتلبّس لُبُسا بصور غير مباشرة، فيدفعه إلى طلبه بالفكرة، وكلما كان التمثيل أبعد كان امتناعه عن المتلقي أشد، وهو ما يثير فضوله ويطرق أبواب خياله في استجلاب المعنى الغائب «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الإشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن و أشغف ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد على الظمأ»(2).

فـ"عبد القاهر" يُقر أن تكون المزيّة أو الفضيلة في النظم الشعري راجعة إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى، وهو يرفض أن تكون العلاقة بين اللفظ والمعنى في الشعر من طراز العلاقة بين الشيء والشيء، ويرى أن المعنى كلما بعُد، وزاد طلبه كان نيله أحلى ومن النفس أقرب و أجلّ.

كما حاول "ابن طباطبا العلوي" تعريف الشعر وبلورة مفهومه إنطلاقا من سعيه إلى وضع عيار ينبني على مجموعة من القوانين فاصلا في ذلك بين الشعر والنثر في حدّه يقول:

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 203.

(2) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة ، مصر،ط6 ، 1959 ، ص 115.

«الشعر...كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم لما خُصّ به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به»[1].

فـ"ابن طباطبا" من خلال هذا التعريف يجعل من الشعر كلاما منظوما؛ يستقيم على الطبع والذوق، ويصحّ بهما الحسّ العروضي الذي عدّه متمّما للقرض ، أما إذا اضطرب الذوق وفسد الطبع اختل ميزان العروض، ولو كانت له حذاقة فيه.

ويذهب "ابن طباطبا" في تأصيله للظاهرة الشعرية إلى مجموعة من الآليات التي تُنظّم هذه الصناعة؛ إذ على الشاعر «التوسّع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها»[2].

كما اهتم "ابن طباطبا" بدور الخطاب الشعري التام البيان في التّأثير على المخاطِب وتوجيه إرادته الوجهة التي تحقق إرادة المخاطَب في النهاية؛ يقول: «فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر»[3].

و"ابن طباطبا" هنا يقرن بين شروط التّأثير السلبي للخطاب وشروط التأثر الإيجابي للمخاطِب؛ حيث جعل من شروط التأثير السلبي في المخاطِب، شرطا في حصول التأثر

(1) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 09.

(2) المرجع نفسه ، ص 10.

(3) المرجع نفسه، ص 29.

الإيجابي من قبله؛ أي أنه جعل الانفعال أو الاستجابة السلبية طريقا إلى الفعل، أو إلى الاستجابة الإيجابية لمصلحة المخاطِب[1].

والدّارس لـ(عيار الشعر) يكتشف أن هناك تضييقا في الرؤية الشعرية في بعض أحكام "ابن طباطبا" وتحكمها الأسباب الآتية: [2]

***أولا/** إن "ابن طباطبا" اعتمد تذوقه الخاص للشعر إلى حد كبير، وهذا ليس كافيا لأن نحكّمه في المسائل الفنية؛ لأنه يخلق تعميمات ، والتعميمات غالبا جائرة في التّصور النقدي

* **ثانيا/** هو ما يمكن أن نسميه بالعامل العقلي، ونقصد به تحكيم العقل أو الفهم الثاقب في الشعر؛ فما قبله واصطفاه فهو وافٍ وما مجّه ونفاه فهو ناقص، وهذا ما قاد "ابن طباطبا " للانفراد بموقفه في مسألة الصدق والكذب في الشعر.

أما "قدامة بن جعفر" فإنه قد يكون من الأوائل الذين وضعوا حدّا للشعر وعرّفوه تعريفا قائما على تمثّل المفاهيم تمثّلا منطقيا؛ إذ يعرفه بقوله: «هو قول موزون ومقفى دال على معنى» [3]، والمتمعّن في هذا القول يجد أن "قدامة" قد حدّد أركانا للشعر تتمثل في: اللغة، الوزن، القافية والمعنى. غير أن هذا التعريف يظل غير مسلَم به؛ حيث نجد من النثر ما يكون موزونا ولا علاقة له بالشعر .

وقد ظل "قدامة" يدافع عن رأيه ويدعو إلى ائتلاف هذه العناصر الأربعة التي بالتحامها يستقيم الشعر ويكتسب جودته، وكل نقص في اللفظ يولّد نقصا في المعنى، وكل ضرورة وزنية

---

(1) ينظر: عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 73،74.

(2) ينظر: طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2004 ، ص 30 .

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 64.

تؤدي حتما إلى التأثير في المعنى؛ وليس يشفع للشاعر التزامه طريقة معينة في النظم كي يفسد صورة المعنى[1].

فـ"قدامة" يرى أن الشعر كلام، وهذا يفصله عمّا هو ليس بكلام، ويخصّه باللّغة البشرية دون غيرها من لغات الطير والحيوان، وقولنا موزون يفصله عما ليس موزونا، وقولنا مقفى يفصله عما لا قوافي له ، حتى لو كان مسجعا كالنثر المسجع، وقولنا يدل على معنى يفصله عمّا لا دلالة على معنى له[2]، وهذا ما يؤكد على الخلافية أو الائتلافية حول مسألة حد الشعر.

و"ابن رشيق القيرواني" ينطلق من فكرة قبلية متّكئا في تعريفه للشعر على سابقيه خاصة "قدامة بن جعفر"؛ حيث يرى في حد الشعر أنه يقوم «بعد النّية من أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية»[3].

فـ"ابن رشيق " هنا يركّز على النيّة والقصد في القول الشعري؛ وإن غابت عنه هذه الخاصية بعُد عن الشعرية، ولم يكتف ابن رشيق باللفظ؛ بل عدّه جسما روحه المعنى، وسُمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره[4].

ويتوخّى" ابن رشيق" من القصد غرضين:

---

(1) ينظر: أحمد قادم: شعرية الإقناع في الخطاب النقدي والبلاغي، المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2009، ص 17.

(2) ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، 2001، ص 179.

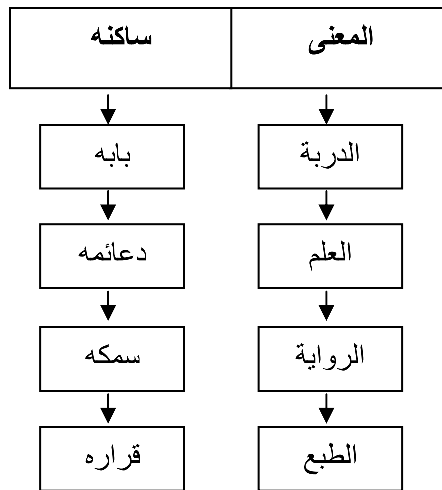
(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح:عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ص 108/1.

(4) المرجع نفسه، ص 104/1.

**الأول:** توفر الحافز لقول الشاعر، ولهذا قالوا: أركان أو قواعد الشعر أربعة: الرغبة والرهبة والطرب والغضب، فمع الرغبة يكون المدح، ومع الرهبة يكون الاعتذار، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع(1).

**الثاني:** تجنيس النوع (الشعر) وتمييزه عن غيره من أجناس الكلام الأخرى، ولهذا شبّه البيت من الشعر بالبيت من الأبنية؛ فقال: «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأوتاد للأخبية...» (2).

فنجد "ابن رشيق" من خلال هذا القول يقرّب ملكة الشعر إلى المتلقي ويخاطبه بما يُفهم عنه ممثلا له بالبيئة التي يحيا فيها، وذلك حسب التصور الآتي(3):




ومما سبق نقول إن القارئ للدراسات النقدية القديمة يجدها تنطلق من معايير محاكية لغيرها؛ حيث أن الشاعر ملزم حتما بالنّسج على منوال السابقين حتى يكون شعره جيدا، ويكون قد

(1) ينظر :ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ص 108/1.

(2) المرجع نفسه ، ص 109/1.

(3) محمد مرتاض:النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، 2000 ، ص 59

برهن على شاعريته بتحقيق تلك الأصول و الآليات المستنبطة من النماذج الشعرية لفحول الشعراء، وكل شاعر حاد عنها يكون عرضة للحطّ من قيمة شعره وشاعريته.

### 3/ الشعرية لدى النقاد الغربيين:

تُعد الشعرية من المواضيع التي تناولها الدرس النقدي الغربي وأثرى جهازها المفاهيمي، حيث استفز النص الأدبي بجمالياته معظم النقاد الغربيين فراحوا يسلطون أضواءهم الكاشفة لامتصاص شعريته ، وفي طليعتهم نجد :

**1/ رومان جاكبسون:** كان منحى "جاكبسون" الأول أدبيا؛ إذ قادته الشعرية إلى اللسانيات؛ حيث وضع نظرية التواصل؛ لتكون هذه النظرية فيصلا بين الأدب الذي تسوده الذاتية والتأثرية، وبين اللسانيات الغارقة في دراسة الحقول الأربعة (تراكيب، صرف، أصوات، دلالة)، وبذلك يكون اللساني حاملا لشعار «أنا لساني ولا وجود لأية مسألة لسانية غريبة عني»[1]؛ حيث يرى "جاكبسون " أن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك أن الشعر فن لفظي ، لذا يستلزم بالضرورة استعمالا خاصا للغة، ومن هنا يرى أن الشعرية يمكن، أن تُعرّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص[2].

ف"جاكبسون" يرى أنه من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة لا غير؛ بل تؤدي الرسالة عديد الوظائف التي تتفاوت حدّ الاختلاف، واللساني هو الذي يصنّف موضوعه من خلال الوظيفة المهيمنة في الرسالة، واللسانيات عند "جاكبسون" هي العلم الذي يشمل كل

---

(1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 60.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 77، 78.

الأنساق والبنيات اللفظية، ولكي تستوعب مختلف هذه البنيات كان عليها أن لا تختزل في الجملة بتراكيبها النحوية، بل بلسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول[1].

ومما سبق ندرك أن" جاكبسون" يركز على الجانب الكلامي اللفظي المادي الذي يحقق التواصل والإفهام لدى المخاطب من خلال الرسالة، وقد حدّد "جاكبسون" ست نقاط أساسية للرسالة يكتمل بها الخطاب ولا يكون تاما إلا بها وهي (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السنن، السياق، القناة)، وهذه النقاط تشكّل في مجملها دارة التواصل ،إذا غاب عنصر منها اختل التواصل لأنها تشبه الدارة الكهربائية تماما[2].

وقد ركّز "جاكبسون" على الوظيفة الشعرية للّغة في الخطاب التواصلي، خاصة في مجال الشعر ذاكرا للأدوات التي تحقق الشعرية، ومحددا لها في القافية والسجع والجناس والمقابلة والصور الشعرية...فهو يرى في الشعرية علما قائما بذاته «بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص»[3]، مركّزا في ذلك على الكذب؛ أي المجاز اللغوي؛ إذ يقول: «الشعر في جميع الأحوال كذب والشاعر الذي لا يُقدم على الكذب دون تردد بِدءًا من الكلمة الأولى لا قيمة له... »[4]، وبذلك يتضح لنا أن "جاكبسون " يهتم ويركّز على الوظيفة الجمالية التي يحققها الغموض والبلاغة، فكلّما بالغ الشاعر في الكذب الفني كلّما اكتسب الخطاب جماليته وشعريته إنطلاقا من فكرة أعذب الشعر أكذبه.

(1) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 77، 78.

(2) ينظر: الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، ط1، 2001، ص 16.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 78.

(4) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 28.

### 2/ جون كوهين:

إن أول ما اهتم به" كوهين" في دراسته للخطاب الأدبي تفريقه بين النظم والنثر في الجانب الجمالي؛ إذ يقول: «إن طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية؛ أي شكلية؛ إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية؛ بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى»[1]؛ فالنظم أو الشعر في رأي "كوهين" هو (نثر+ موسيقى)، وهذا ما يجعله مختلفا عن الكلام المنثور العادي/اليومي الخالي من جمالٍ صوتي أو إيقاعي، ليضيف قائلا: «ليس النثر الأدبي إلا شعرا ملطَفًا؛ حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب،....والفارق بين النثر والشعر وبين حالة للشعر و أخرى يكمن فقط في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجّلة ضمن بنيتها»[2]، والمتفحّص للرأيين يدرك أن" كوهين " يناقض ما قدمه سابقا؛ حيث نجده في هذا القول يلغي كل المقاييس الشكلية والسياقية التي تميز الخطاب النثري عن الشعري، ليكتفي فقط بالجرأة في استخدام اللغة، ويعدّها الفارق الأساس بين كل ما هو نثر وما هو شعر، ليزيد في ذلك جاعلا من هذا الفارق (الجرأة) مجال تمييز بين خطاب شعري وآخر.

و"كوهين " حسب رأي "حسن ناظم" يبتعد عن الأدب بقدر ما يقترب من الشعر؛ فهو يسند إليه أكثر ويتصل به اتصالا وثيقا في دراسته للشعرية، وهو ما يسعى إلى تأسيس علم جمال علمي على الرغم من تجاوزه للقيمة الجمالية؛ يقول "حسن ناظم" : «كما يطمح بنظريته إلى الإنطواء تحت ما يسمى بـ(علم الجمال العلمي) على الرغم من أنه يهمل القيمة الجمالية في الشعر...» [3]، فـ " كوهين" يلغي من معادلة ماهية الشعريات كل العناصر عدا الشعر، وبالتالي يُقصي كل العناصر الثانوية التي تتلوّن بالوظيفة الشعرية بشكل خافت يهيمن عليه لون وظيفة

(1) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 191.

(2) المرجع نفسه ، ص 142.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 168.

من الوظائف اللغوية الأخرى، ويقتصر بذلك مجال الشعريات على فن الشعر وحده[1] معزّزا هذا الرأي برؤيته المركّزة على الشعريات بقوله: «هي العلم الذي يكون موضوعه الشعر»[2].

وعند دراسة "كوهين" للخطاب أدرك أن جماليته تكمن في الانزياح (العدول)، كونه ظاهرة فردية خاصة بالمبدع الذي يستطيع الانحراف بكلامه حسب ثقافته وخبرته، وقد انطلق" كوهين " في دراسته لشعرية الانزياح من البلاغة القديمة المعيارية؛ حيث يرى أن هناك انزياحات متعددة تختلف عن بعضها مشكلة شعريات مختلفة، وقد اعتمد في فكرته على الانتقاء في استخلاص الشعرية ، « فهو يعالج بنية محددة في القصيدة توفر له المستوى والوظيفة الذين اختارهما للتحليل، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه ، ويرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري لشعريته؛ أي الانزياح الذي يمكن تعيينه بالاقتطاع الضروري لمقطع من قصيدة ما أو بتوزيع القصيدة إلى مقاطع مصنفة بالاستناد إلى نوعية الصورة التي تتضمنها تلك المقاطع» [3].

ومن خلال هذا القول نُدرك تكرار كلمة قصيدة بدل شعر، وذلك كون "كوهين" يعُدّ القصيدة الفن الذي ولّد الشعر فضلا عن أنها لصيقة بالنظم أكثر من السمات المحددة للشعر، مع مراعاة الفن الذي سُمي بـ(القصيدة النثرية)، لذلك فإن الشعر أصبح يطلق على مجالات عدّة، والصفة منه تُطلق على مجالات لا ترتبط بالإبداع اللغوي ضرورة[4]، وقد حدّد "كوهين" خطاطة بيّنت النموذج الشعري الذي يبني عليه نظريته ، ميّز فيها بين ثلاثة أنماط شعرية مركزا على المستوى الصوتي والدِلالي على الشكل الآتي[5]:

---

(1) ينظر: الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، ص 53.

(2) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 7.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 163، 164.

(4) المرجع نفسه، ص 164.

(5) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 12.

| الجنس | السمات الشعرية الصوتية | الدلالية |
|---|---|---|
| قصيدة نثرية | – | + |
| نثر منظوم | + | – |
| شعر كامل | + | + |
| نثر كامل | – | – |

ومن خلال هذا يتضح أن "كوهين" يستخدم كلمة ( الشعر الكامل ) على الخطاب الذي يحمل صوتا ودلالة فقط ، ويسقط ما دون ذلك على دائرة الشعر، لذا يسمي( قصيدة النثر) "قصيدة دلالية " لتركها الجانب الصوتي ، وللدلالة على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية في الخطاب على أن قصيدة النثر موجودة شعريا رغم أنها تبدو " شعرا أبترا " ، ويسمى الصنف الثاني ( قصيدة صوتية ) لتضمنّها الوزن والقافية ؛ في حين أنها دلاليا لا تعدو أن تكون نثرا ؛ فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري ، فـ " كوهين " لا يميز بين النثر و الشعر من خلال الوزن فقط ؛ بل يرى أن تكامل وتضافر المستويين الصوتي والدلالي هو وحده من يحقق هذا التمايز[1] ، وهو ما يصنع خصيصة الشعر الجوهرية ، وغير بعيد عن هذا المنحى يأتي طودوروف .

### 3/ تزفيطان طودوروف:

يتميز" طودوروف" بين النقاد بالدقة في اللغة والأسلوب والمنهج التدريجي الصارم، وهو لا يختلف كثيرا عن " جاكبسون " في مفهومه للشعرية ؛ إذ يرى أنها ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره ، وتهتم بالبنيات المجرّدة للأدب، وهي لا تعمل بمفردها؛ بل تستعين بالعلوم الأخرى التي

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 168.

تتقاطع معها في مجال الكلام ، وهذا مستلهم من المفهوم الفاليري للشعرية[1]؛ حيث كان "فاليري " يُسرّ بتوغله في النفس البشرية من خلال شفافية وعمق الكلام ، وما كان يميز العمل الأدبي عند "بول فاليري" هو كونه تجليا للكلام ذاته وليس ارتباطه بالأشياء[2]؛ أي أن لذّة الشعر تكمن في ذاته، والعلم الذي يحق له متابعة الشعر هو الشعرية؛ إذ استقر فهم "فاليري" للشعرية على منطلق ابستمولوجي لكلمة شعر؛ حيث يقول: «يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي؛ أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها؛ حيث تكون اللغة في آن الجوهر و الوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر» [3].

وقد نظر" طودوروف" للدراسات الأدبية بشكل عام بتفحص وشمولية ودقة؛ إذ يرى أن الشعرية «لا تزال إلى حد الآن في بدايتها...وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم؛ فالأمر يتعلق بتقريبات أولية، وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية...»[4].

وهو من خلال هذا الرأي لا ينكر الشعرية ولا يقر بفشلها ؛ بل يرى أنّها لا تزال فقط في خطواتها الأولى التي تسعى لمعرفة القوانين العامة لتنظيم ولادة كل عمل أدبي ، والشعرية لا تعني تناول العمل الأدبي في حد ذاته ، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي [5] ، وبذلك تكون الشعرية « مقاربة للأدب " مجرده " و" باطنه " في الآن نفسه » [6] ؛ فالشعرية عند " طودوروف " تسعى أن تكون بنيوية مادام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ، ولكن

(1) ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، ط1، 2006، ص 60.

(2) المرجع نفسه، ص 9.

(3) ميلود عثماني : شعرية توطوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، د.ت، ص 10.

(4) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص 29.

(5) المرجع نفسه، ص 23.

(6) المرجع نفسه، ص نفسها.

بالبنى المجردة (الأدب)؛ إلاّ أن الأدب هو موضوع لكثير من العلوم المشتغلة عليه والموظفة له في حقول اشتغالها.

فشعرية "طودوروف" ترى في هذه العلوم (اللسانيات، السيميائيات، الأسلوبيات،...) عونا لها مادامت الشعرية تجعل الكلام جزءَا من اهتماماتها[1]، ومن ثمة تكون الشعرية في نظر "طودوروف" مرتكزة على عنصرين اثنين هما:

- التجريد: ويكون في صياغة القوانين الشعرية المنطلقة من العمل الأدبي.
- الباطنية: حيث لا أثر للقوانين المجردة على سطح الخطاب الأدبي لكنها لا تغيب عن البنية الداخلية.

وعلى الرغم من ذلك الانفتاح الذي يقر به" طودوروف "، إلا أنه يؤكد فكرة اتخاذ المنهج الواحد في أي موضوع، ولا يقبل التحليل المبني على اتجاهات مختلفة[2]، وبعد تردد "طودوروف" في تسليط المناهج العلمية على الشعرية يستدرك ويقول: «إن الشعرية تستطيع أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة جزءًا من موضوعاتها...وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما»[3]، وهنا يدرك "طودوروف" أن اللغة هي المكون الأساس للخطاب، وهي موطن الشعرية فيه، وكونها ظاهرة فيزيائية هذا ما يجعلها في ترابط مع بعض العلوم الأخرى؛ وهو ما يمهّد للجمالية كشرط لابد منه لنجاح أية شعرية؛ وعلى تخوم هذا الرأي يذهب "حسن ناظم" إلى القول: «يبدو لي أنه من الصعب وضع مطابقة بين الجمالية والشعرية؛ فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحققها؛ بينما لا نستطيع أن نحدد الجمالية من خلال عناصرها غير الثابتة، والحكم بالجمال عن نص معين هو حكم بدئي وحدسي، وإن الدراسة التي تكشف عن شعرية نص معين لا يمكنها أن تكشف عن سر

---

(1) ميلود عثماني : شعرية تودوروف، ص 16.

(2) ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص 25.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها.

جماليته، نظرا لاستحالة المطابقة بينهما حتى إذا كان الحكم المسبق على النص صحيحا، الحكم الذي يبقى هو هو بعد كشف شعرية النص»[1].

وهو ما يكشف بالضرورة عن الفرق بين الشعرية والجمالية في كون الأولى تبرهن عن وجودها نصيا، والثانية معيارية حدسية تتخذ من آلية الذوق والطبع متكأً لها.

**4/ الشعرية والعلوم الأخرى:**

**1.4/ الشعرية والشاعرية:**

إذا رجعنا إلى الدراسات الحديثة نجد أن مصطلح (الشعرية) أخذ عدّة ترجمات من بينها (الشاعرية)، وقد قام بهذه الترجمة "سعيد علوش" في كتابه **(**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**)**؛ حيث يرى في الشعر «نظم شاعري للواقع الملموس، يصل بمقارباته إلى فكرة أصيلة عن الإنسان والعالم والكون» [2]، ومن ثم كسر ألفة إدراك الأشياء كما تُعرف، وهي غاية الشعرية في نظرتها الخاصة للإنسان والكون، وتتحدد بالمقابل نظرة "سعيد علوش" للشاعرية في نقاط أربع هي[3]:

– إنها مصطلح يستعمله طودوروف كشبه مرادف لعلم/نظرية الأدب؛ إذ يقول: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي».

– إنها درس يتكفّل بإكتشاف الملكَات الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي ؛ أي الأدبية.

– استخدمها "جان كوهين" في تحديده المعنى التقليدي علم موضوعه الشعر.

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 71.

(2) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ، ط1، 1985، ص 32.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

– إنها تعرّف كنظرية عامة للأعمال الأدبية. [1]

ونعترف بالمقابل بكثرة المصطلحات والمفاهيم، وهو ما يحيل إلى تعدد المرجعيات النظرية والمنطلقات الفكرية للمشتغلين في هذا المصطلح.

كما نجد "عبد الله الغذامي" ينتقد ترجمة (Poetics ) إلى لفظة (شعرية) كون هذا اللفظ «يتوجه بحركة زئبقية نحو الشعر»[2]، ورأى أن المصطلح يحسن أن يترجم إلى شاعرية؛ حيث رآها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (poetics) في نفس الغربي[3].

إلا أن هذا التخريج لا يؤدي مهمته إطلاقا –على رأي" حسن ناظم " – فلفظة الشاعرية ليس لها المؤهلات الكافية بما هي لفظة فحسب، لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر؛ فالشاعرية في الأخير مشتقة من ( شاعر) ، وبالتالي هي ألصق بالشعر، لذا يوجّه إليها الانتقاد نفسه الذي قدّمه الغذامي للشعرية[4].

وهناك من يرى أن السِمات الخاصة بالأدب يمكن التعبير عنها بلفظة (الشعرية) أو (الشاعرية) أو (الإنشائية) أو (الأدبية)[5].

وقد ترد كلمة (الشعرية) و(الشاعرية) بمعنى واحد في العديد من الكتابات النقدية ،على الرغم من أن اللفظتين لا تصلحان لمعنى واحد ولا هما مترادفتان؛ فالشعرية تتعلق بالنص دون المبدع، ولها عناصر متعددة أو وسائل معينة كالرمز والمجاز والانزياح...وغير ذلك، وتتميز

---

(1) ينظر: جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 07.

(2) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985، ص 19.

(3) ينظر : المرجع نفسه ، ص نفسها .

(4) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 27.

(5) ينظر : أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية، دار الشروق، عمان، الأردن، د.ط، 2006، ص20.

بالثبات، يقول" أيمن اللبدي" : «إن الشعرية في نهاية الأمر تتعلق بالنص كما أسلفنا و تتحكم بهذا النص الثابت المنتهي و المحدد...»[1].

أما العوامل الأساسية التي تُسهم في نمو الشاعرية هي«البيئة، العوامل الاجتماعية، الجنس، النوازع النفسية، الثقافة، الفكر و الإيديولوجيا، التجربة و المعاناة، النقد والتبادل المعرفي... » [2].

وحين تتشكل الشاعرية ، وتكون طاقة أو ملكَة لدى المبدع ، فإنها تكتسب صفتها الخاصة حسب الزمن والثقافة ، فتكون بذلك نمطية أو غير نمطية ، يقول "ريمون طحان" : « كانت الشاعرية في النظم القديم تتحلى بجمالات شكلية وبصورة حسية حرفية، أما اليوم فالشاعرية هي حالة نفسية منوطة بدرجة الانفعال واتساع نطاقه ، وأسمى درجات الشاعرية وأفعلها في النفوس ما كان منها واسع الانفتاح على أعماق الحياة وصادرا عن النشوة الداخلية واللذة الوجدانية.. » [3] وبذلك تكون الشاعرية حالة وجدانية تنبعث من أعماق النفوس وتشيع في أعماق المتلقي على مطية التأثير الذي يكتسب فاعليته من انفتاحه على أعماق الحياة وانغلاقه على الذات ومحاولته استقصائها.

### 2.4/ الشعرية والأسلوبية:

يُعد إهتمام الدارسين بدراسة الأسلوب حقلا مهما لتفجير الشعرية الحديثة؛ فالمتطلّع للأسلوبية يجدها تُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول فيها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثرية والجمالية، فوجهة الأسلوبية تكمن في تساؤل عملي ذي بعد

(1) أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية ، 24.

(2) المرجع نفسه، ص 28.

(3) ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 ، 1972، ص 128.

تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام في إبلاغ الرسالة الدلالية ؟ [1].

وإذا دقّقنا النظر في شعرية " جاكبسون " نجدها تُدرس ضمن نطاق منحى أسلوبي معين؛ حيث بدأ أدبيا وقادته الشعرية إلى اللسانيات ، فوضع نظرية التواصل التي أنهى بها الاختلافات الواسعة بين الأدب الذي كان غارقا في الذاتية والأحكام التأثرية، وبين اللسانيات التي كانت غارقة هي الأخرى في دراسة الحقول الأربعة ( الحرف، الأصوات ، التراكيب، الدلالة) يقول في هذا الصدد: «إن اللساني الذي يصم آذانه عن الوظيفة الشعرية للغة، وعالم الأدب غير المبالي بالمشاكل اللسانية وغير المطَّلع على المناهج اللسانية يعتبران –على حد سواء– صورة لمفارقة تاريخية صارخة» [2].

وفي هذا الطرح إشارة ضمنية لضرورة التكامل بين الوظيفة الشعرية للغة وأرضيتها اللسانية.

ويأتي الدرس الأسلوبي ليقرر أن ماهية الأسلوب «تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين في الخطاب الأدبي، طاقة الإخبار وطاقة التضمين» [3]، وقد عقلن "جاكبسون" هذا المنحى الأسلوبي من خلال تحديد الوظيفة الشعرية واستغلاله للمعطيين اللسانيين: محور الاختيار ومحور التأليف، وقد قيل :«إن جاكبسون يبدل كلمة (أسلوب) بكلمة (وظيفة شعرية) لاصطدامه بحقيقة تتلخص في أن دراسة الأسلوب غير ممكنة مادام كل نص ينطوي على تركيبته الخاصة والفذّة ؛ إذ يستمد النص كل فاعليته التأثيرية من هذه التركيبة، وسوف يؤدي هذا الغرض إلى عدم إمكانية قيام دراسة علمية تصنيفية تستند إلى الأسلوبية»[4].

---

(1) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص 36.

(2) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 61.

(3) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 96.

(4) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 63.

كما ارتبطت شعرية "جان كوهين" بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية؛ أي بمعنى تفسير اللغة باللغة نفسها [1] ، فهو يرى أن شعريته تصطبغ بصبغة علمية تتم من خلالها قراءة المنتوج الشعري ووصفه وما يتضمنه من جماليات أسلوبية ، لذا انتهى إلى تعريف الشعرية بوصفها «علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية» [2].

كما أن المميز لشعرية "كوهين" خاصية الانزياح، لأنه يتصور الشعر «علم الانزياحات اللغوية» [3]، التي تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة وطغيان النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية في تصوره ؛ مما جعل الشعرية لديه تشغل عالما ضيقا هو عالم الشعر صوتيا ودلاليا، ونستخلص من ذلك قوله: «إن الشعرية علم موضوعه الشعر» [4].

ويسمي "كوهين" اللغة المنزاحة بـ(اللغة العليا) مع اتصافها بالغموض يقول: « الشعر انزياح أو انحراف عن معيار هو قانون اللغة ؛ إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويا؛ وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن المعقول...وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما ، فإنه لا يقف عند هذا الخرق؛ وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية» [5].

فشعرية "كوهين" تبدو أسلوبية تقوم على منطق (الانزياح اللغوي) الذي يمس المستوى الصوتي، التركيبي، الدلالي، وهذا ما جعل "حسن ناظم" يحدّده بنوعين:

---

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، ص 113.

(2) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها.

(4)المرجع نفسه ، ص 9.

(5) المرجع نفسه، ص 60.

«الانزياح السياقي: الذي يحدث في مستوى الكلام وبأنماط متعددة كالقافية والحذف والتقديم والتأخير...والانزياح الاستبدالي: الذي يحدث في مستوى اللغة؛ كالإستعارة» [1].

لذا لم تكن وظيفة اللغة عند "كوهين" مجرد وسيلة اتصال؛ بل هي وظيفة جمالية يقاس مقدارها بدرجة انزياحها عن الواقع.

ويبدو أن تعثّر خطى الأسلوبية في طريق علميتها أمر غير مؤكد على الأفراد في تفحص طبيعة مرتكزات الأسلوبية نفسها، تلك المرتكزات اللسانية التي تتجه صوب النص بما هو كذلك، وبما هو لغة تخضع للمنظور الوصفي، وتطوَّع لتفحص طبيعة تركيباتها الداخلية[2]؛ حيث تتحول عناصر اللغة من صفة الدال على مدلول خارج عنه إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول.

فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلول القديم للكلمات لتحل هي مكانه، وهذا ما يسميه "الغذامي" بالأدبية[3]، وهي بذلك تجاري الأسلوبية؛ حيث تتأسس هذه الأخيرة – الأسلوبية– على (الاختيار)، فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة أو كلمة ما، ولا يُعد من مهماتها الرئيسية الأجوبة الدلالية ؛ بل إن الأسلوبية قد تتجاوز هذه الحدود لتبحث في الدلالة وطبيعتها، وأكثر من ذلك هي تبحث في فعل القراءة لاسيما مع "ريفاتير وياوس وإيزر" [4].

لذا نقول: إن الأسلوبية تتّحد مع الأدبية ليتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما، ثم يتجاوزهما، وهو مصطلح (Poetics)[5].

---

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 119.

(2) ينظر :عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، ص 16.

(3) ينظر : المرجع نفسه ، ص 17.

(4) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 64.

(5) ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، ص 18.

من هنا يتضح أن الشعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى – فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص دون العناية بالمتلقي، كما أنها تقتصر على الشفرة دون السياق؛ بل على العكس تسعى الشعرية إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق[1].

وإذا كانت الأسلوبية والأدبية –كما سبق القول– أنتجتا معا مفهوما متكاملا إلى حد ما هو الشعرية؛ فإن هذه الأخيرة تبقى بحاجة ماسة إلى حقل آخر يستكمل استراتيجيتها وهو حقل التأويلية[2].

وعليه فالشعرية اعتمدت على الأسلوبية وتجاوزتها، لأن ميدان الأسلوبية هو دراسة اللغة، وعلم الشعرية هو الطرق الدائم على أبواب التأويل.

### 3.4/ الشعرية والتأويلية:

إن المتفحّص لمسار الشعرية في جانبها الإبداعي يجد لها علاقة وطيدة بالتأويل، لكن هذا لا يعني أن الشعرية تستهدف النص الأدبي تأويلا بقدر ما تستجلي القوانين التي تُوَّلد تلك الشعرية.

فالبحث في مفهوم الشعرية تقنية إجرائية تكرس علمية القوانين المستنبطَة التي يخضع لها التأويل ويؤدي بدوره إلى إجلائها وتوضيحها[3].

وبذلك تكون العلاقة بين الشعرية والتأويل علاقة تكامل في وجهين أساسيين هما: المستوى النظري والمستوى الإجرائي، لذا لابد للشعرية الاعتماد على التأويل لتحقيق مطامحها وأهدافها[4].

---

(1) ينظر :عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، ص 22.

(2) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 64.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص 65.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

كما نجد "طودوروف" تكلم عن علاقة الشعرية بالتأويل، ورأى أنه يستلزم قبل معالجة مفهوم الشعرية تقسيم النص الأدبي إلى موقفين: [1]

1. إن النص الأدبي هو الموضوع النهائي؛ أي كونه موضوعا كافيا للمعرفة، وقد سماه "طودوروف" بـ(التأويل)، وهو بذلك يرمي إلى استنطاق النص نفسه دون الخروج على حدوده ، وبذلك يكون هدف التأويل وصف العمل وتعيين معناه.
2. أما الموقف الثاني هو جعل النص الأدبي تجليا لبنية مجردة؛ بحيث ممارسة القراءة – طبقا لهذا التصور – تنقلا حرا في فضاء النص.

من هنا نجد الشعرية في هذا الإتجاه النقدي تتعدد بتعدد القرّاء، كما تتطبع حتما بذاتية المتلقي، وتتخللها أذواقه ورؤيته للأشياء؛ حيث يبقى المتلقي في حوار لا نهائي مع النص يستنطقه بوسائله الخاصة، والاختلاف بين القرّاء هو جوهر هذه النظرية ومحركها الذي تستمد منه ديمومتها واستمراريتها، فليس هناك شعرية واحدة مشتركة بين المتلقين؛ وإنما شعرية متعددة بتعدد عناصر الجمهور، وبذلك تكون الجمالية هي الجوهر المفقود الذي يسعى إليه القراء على اختلاف مشاربهم وأفكارهم.

### 4.4/ الشعرية والجمالية:

إذا نظرنا إلى علاقة الشعرية بالشعر في ضوء الدراسات النقدية المعاصرة ، وبحسب نصيب هذه القضية في ميدان الدرس النقدي المتأخر، نجد أن "عبد السلام المسدي" كان أكثر النقاد المغاربة اهتماما بها، حتى أنه قال في هذا الشأن أن لفظة الشعرية مثلها مثل مصطلح الجمالية ينحو في صورة أولى منحى المصدر المكرس للدلالة المعرفية، فيكون معناه مجانسا

---

(1) ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص 20.

لعبارة علم الشعر– دون أن يكون لكلمة الشعر معناها المتداول– مما يصيِّر المعنى إلى ما يطابق في الدلالة عبارة علم الإبداع [1].

ويتضح بذلك أن "المسدي" في دراسته لمسألة الاتصال بين الشعر والشعرية قد حاول تحديد مجال الشعرية في اطاره المخصوص ، لأنه يرى أن الوضع جعل مصطلح الشعرية محتفظا بخصوصيته المعرفية ، ليواصل قائلا: «كما لو كان ما أردفت إليه هو لفظ الإبداع لا لفظ الشعر»[2]، وما دامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحده، فإن الربط بين الجمالية والشعرية يكمن في الوصف الذي من خلاله نربط بنية العمل الأدبي بقيمته[3].

وحسب رأي "طودوروف" فإن ربط الشعرية بالجمالية لا يقتضي فقط معرفة بنية العمل؛ بل كذلك معرفة بالقارئ ؛ فالقراءة ليست فعل تجلية للعمل فقط؛ وإنما هي أيضا عملية تقويم، لذا يجب أن تكون هناك معرفة بالقاريء وما يحدده، فإذا لم يكن هذا الجزء من المهمة مستحيلا وإذا وجدنا إمكانية دراسة ما سُمي عامة بـ: (ذوق) عصر ما، هنا يتحقق ربط بين الجمالية والشعرية[4].

كما يرى أن الجمالية اتضحت مؤخرا كاشتراط لابد منه لنجاح أيّة شعرية، ولكي نعدّ أي تحليل سواءً أكان بنيويا أم لا ناجحا ومتميزا ومرضيا لابد من تفسير القيمة الجمالية للخطاب الأدبي، وإذا ما فشل التحليل في إيجاد ذلك التفسير فإنه يبرهن –في الوقت نفسه– على عدم جدواه وفشله[5].

(1) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، ص 96.

(2) المرجع نفسه ، ص نفسها

(3)ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 71 .

(4) ينظر : تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص 84.

(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص 79.

هنا نقول: إن الفن بشكل عام لا ينفصل عن الجمال والشعرية نِتاج الفن، فمن البديهي أن ترتبط بالجمال مهما حاول نقاد الشعرية الفصل والتفرقة بينهما؛ إلا أنه يوجد من النقاد من ربط بين الشعر والجمال والإيقاع والنفس البشرية «حيث الشعر ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية بحكم كونه محققا للانسجام والتوافق عبر الإيقاع، فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين كامنة في عمق النفس، ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين» [1].

إلا أن ما يمكن قوله هو أن الشعريات لم تفحص العلاقة بين الجمالية والشعرية فحصا دقيقا، على الرغم من كون الربط بينهما ضرورة ملحّة؛ بل اكتفت بالإشارة إليها، أما على مستوى إجرائها في صُلب الشعريات فلا نعثر –تقريبا– على محاولة تجاوزت الوصف المحض إلى تحديد جمالية النصوص الأدبية وإطلاق الأحكام القيمية عليها، وقد أصبحت الشعرية مع بداية القرن الثامن عشر فرعا من علم الجمال، وأضحت الجمالية مؤخرا شرطا لابد منه لنجاح أية شعرية[2].

ومما سبق نقول إن: الشعرية محاولة لبسط الصرامة العلمية في الحقل الأدبي من خلال البحث عن قوانين الخطاب الأدبي شعره ونثره، إنها حقل همّه الوحيد إيجاد لقاءات ممكنة وإجماع جمالي بين المفاصل الجمالية التي تشكل جسد النص.

**ثانيا : نظرية التواصل الأدبي**

يُعد التواصل من المجالات التي أصبحت تكتسي أهمية قصوى في الآونة الأخيرة نظرا لاكتساحه كل مظاهر الحياة الإنسانية عبر اللغات المنطوقة والإيحاءات والحركات والطقوس والعادات... إلى الحد الذي أصبح فيه التواصل يشكّل فلسفة العلوم الحديثة، ومن المجالات التي

---

(1) بشير تاوريريت: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006، ص 18.

(2) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 69.

ترتبط بالتواصل ارتباطا وثيقا مجال التلقي الذي يكتسي أهمية بالغة خاصة في جانبه النقدي؛ حيث أصبحت له نظرية تُعنى بتقبل النصوص الأدبية وقراءتها وتأويلها؛ بل وإعادة إنتاجها. والدّارس للنقد الأدبي يجده أكثر العلوم الإنسانية قابلية للتغير والتطور، وذلك بحكم طبيعته وارتباطه بالأدب الذي هو فن أبعد ما يكون عن الثبات والجمود ، وقد شهدت الساحة النقدية تطورات وتغيرات عدّة في دراستها للإبداع الأدبي ، فظهرت مرحلة ما قبل البنيوية ، وكان نقادها يهتمون بالموضوع ويمكنونه من اعتلاء عرش الإنتاج الأدبي على اعتبار أن النص ابن بيئته ويعكس حياة مؤلفه لتليها البنيوية في تعاملها مع الخطاب من منطلق علم اللغة ، على اعتبار أن الأدب ظاهرة لغوية ، وقادوا انقلابا على المؤلف وأعلنوا موته معلنين انفتاحا على عوالم النص؛ إلا أن هذا لم يشفع لهم ، ولم تعمّر هذه المرحلة كثيرا مما أدى إلى ظهور مرحلة جديدة أطلق عليها مرحلة ما بعد البنيوية ، متجسدة في عدة إتجاهات نقدية مثل : التفكيكية والسيميولوجيا وجمالية التلقي...

وقد قادت هذه الإتجاهات إلى الكشف عن وعي جديد في نظرية الأدب متجاوزة بذلك النص ومؤلفه، مسلطة الضوء على متلقيه باعتباره النواة الفاعلة اعتراضا على الرأي القائل: «إن المعنى كامن كليا في النص وملفوظه اللساني؛ فالمتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لا نهائية لمعنى النص، بإعادة بنائه وتلقيه» (1).

وقد كانت ظاهرة التلقي مرافقة لظاهرة الإبداع؛ أي أنها قديمة قِدم الأدب، إلا أنه نتيجة لعدة ظروف وعوامل تاريخية وسياسية واجتماعية لم يُنظَّر لها إلا مؤخرا، كون اهتمام جلّ النقاد كان منصبا إما على المؤلف وإما على النص دون الالتفات إلى المتلقي.

---

(1) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 21.

وقد ظهرت ظاهرة التلقي في الدراسات النقدية بعدّة مصطلحات مثل: التلقي، الاستقبال، القراءة، التأويل، الاتصال أو (نظرية الاتصال أو التواصل)... وهذه الأخيرة هي محل اهتمامنا؛ بحيث يمكن النظر إلى نظرية التلقي على أنها إسهام في مشروع أوسع يتمثل في (نظرية الاتصال أو التواصل)، فنجد "ياوس" يقول: «كانت محاولات الوصول إلى نظرية في تلقي الأدب، وفيما يحدث من تأثير قائمة أصلا على علم النص، وقد تم تطويرها على نطاق واسع إلى نظرية في الاتصال الأدبي تقصد إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقي والتفاعل بينهما حق قدرها» (1).

فإذا كانت نظرية التلقي تهتم بالمتلقي «القارئ أو السامع أو المشاهد» في تفاعله مع العمل الأدبي، فإن نظرية الاتصال تهتم بمسألة سريان الفاعلية بالشكل الذي يجعل الاتصال نشاطا مشتركا بين القارئ والنص من خلال التأثير والتأثر؛ حيث يقول "إيزر": «إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته و متلقيه...ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي؛ الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحققه؛ بل لابد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما، يجب حتما أن يكون العمل الأدبي فاعلا في طبيعته مادام لا يمكن اختزاله لا إلى واقع النص ولا إلى ذاتية القارئ، وهو يستمد حيويته من هذه الفاعلية، وعندما يمر القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض، فإنه يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك كذلك» (2).

---

(1) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 1996، ص 153.

(2) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د.ط، 1987، ص 12.

والدّارس لنظرية الاتصال يجدها لا تقتصر فقط على نظرية التلقي، « وإنما هي على قائمة اهتمامات الإتجاهات النقدية الأخرى أيضا، فهي نظرية متداخلة الاختصاصات، تشتمل على كل الاختصاصات وتشكلها كل الاختصاصات؛ بحيث ينظر إلى هذه النظرية –الاتصال– على أنها المرحلة الأخيرة في تطور النظرية الأدبية» [1].

ومما سبق كان لزاما علينا أن نعرج على نظرية التواصل بالدراسة من خلال تحديد مفهومها وأنواعها وعناصرها.

**1/ المفهوم:**

أ/ **لغة:** الاتصال أو التواصل كلمة مشتقة من الفعل الثلاثي (وصل)، يقال: وصلت الشيء وصلا وصلة، والوصل ضد الهجران، واتصل الشيء بالشيء: لم ينقطع، ووصل الشيء إلى الشيء وصولا، وتوصل إليه: انتهى وبلغه...ووصَّله إليه وأوصله: أنهاه إليه، وأبلغه إياه، ومنه قولهم: واصل حبله كوصله، والوصلة: الاتصال، والوصلة ما اتصل بالشيء، وهي جمع: وصْل، يقال: وصل فلان رحمه يصلها صلة، وبينهما وصلة أي ذريعة واتصال والوصل ضد الهجران، والتواصل ضد التصادم[2]، ويتواصل هذا الجذر اللغوي مع المفهوم الإصطلاحي.

---

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994، ص 255.

(2) ينظر: أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مادة (و ص ل).

**ب/ اصطلاحا:**

إن كلمة (اتصال) تكون على وزن (افتعال)، أما كلمة (تواصل) فهي على وزن (تفاعل)، فمصطلح التواصل يستدعي وجود طرفين أحدهما يبث الرسالة والآخر يستقبلها بشكل متبادل، وبالتالي يشتركان في بناء عملية التواصل.

وقد بيّن "محمود عودة " الاختلاف بين الاتصال والتواصل انطلاقا من الحركة الانتقالية للأفكار والمعلومات المتداولة بين طرفي عملية الاتصال، والتي تشكل محور الرسالة البلاغية، وهي مقسمة لديه على النحو الآتي(1):

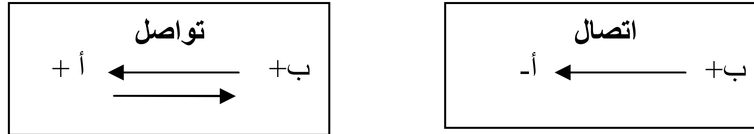
1. الانتقال الأحادي الخط للمعلومات .
2. الانتقال الثنائي الخط للمعلومات.

ومما سبق نفهم أن (الانتقال الأحادي الخط ) يمثل ظاهرة الاتصال التي تقوم على الإرسال والاستقبال؛ أي أن الباعث أو المرسل الذي قد يكون إما انسانا أو آلة تبث الرسالة ليستقبلها المتلقي دون المشاركة في إعادة تركيبها وبثها مجددا، وفي هذه الحالة يمثل الباثّ بُعدا إيجابيا في عملية التبليغ، بينما يمثل المتلقي بُعدا سلبيا في عملية التلقي؛ في حين يمثل( الانتقال الثنائي الخط) ظاهرة التواصل التي تتلخص عادة في التبادل الكلامي بين فردين أو مجموعة أفراد يشاركون في تبادل المعلومات والأفكار بشكل دوري مستمر، فبعد أن يستقبل المتلقي أنماطا معينة من الرموز التي تم اختيارها وتركيبها من قِبل الباث، يقوم هذا الأخير بتخزينها وتأويلها، ثم فكّها وتركيبها مجددا ، وفي هذه الحالة يكون كل من الباث والمتلقي عنصرين إيجابيين(2)، وهذا ما نمثل له بالمخطط الآتي:

---

(1) ينظر: محمود عودة : أساليب الاتصال والتغير الاجتماعي، دار المغرب الجامعية، ط1، 1998، ص 6.

(2) ينظر: مختارية غزال: "مصطلحات الاتصال والتواصل"، مجلة اللغة والاتصال، ع2، مختبر اللغة العربية والإتصال، جامعة وهران، الجزائر، 2006، ص 60.




وقد تعددت التعريفات في تحديد مفهوم التواصل؛ حيث عدّه البعض بمثابة نقل الرسائل وتبادل الدوال بين ذات مرسلة وذات مستقبلة ، إنه حسب أبسط التعريفات نقل معلومات من مرسل "**أ**" إلى متلق "**ب**" عبر قناة إتصال "**ج**"(1).

بل إن هناك من يعتبر عملية التواصل المظهر الأساسي في اللغة، ويتجلى ذلك في قول "ميشال زكريا" :«إن اللغة في استعمالها اليومي أداة يتوسلها الإنسان لإتمام عملية التواصل؛ إلا أن التواصل يبقى المظهر الاستعمالي الأساسي للغة، ويقتضي التواصل اللغوي نقل الدلالات والمعاني بواسطة الإشارات الصوتية» (2).

كما نجد اللساني الفرنسي (جون دوبوا) يعرّف التواصل في معجمه بقوله: «هو تبادل كلامي بين متكلم محدّث لملفوظ موجه إلى متكلم آخر، وهذا المخاطب (interlocuteur) يلتمس الاستماع إليه ظاهرا أو باطنا، وذلك حسب نوع ملفوظه» (3).

## 2/ أنواع التواصل:

إن المطّلع على التراث البلاغي يجد عديد النقاد الذين أشاروا إلى التواصل بأنواعه، فنجد "الجاحظ " يقول في معرض كلامه عن البيان: «والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب... حتى يُفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل

(1) محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، مطبعة أنفو، فاس، المغرب، د.ط، د.ت، ص9.

(2) رايص نور الدين: نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، المغرب، ط1، 2007، ص 31، نقلا عن: ميشال زكريا: الألسنية علم اللغة الحديثة، المبادئ والأعلام، ص 47.

(3) المرجع نفسه ، ص 25، نقلا عن: Dictionnaire de linguistique, P96.

والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع» [(1)].

فمن خلال القراءة المتأنية لهذا القول نلحظ أن " الجاحظ " قد ذكر طرفي الخطاب وهما: القائل والسامع ، كما أشار إلى أن الهدف من البيان إنما هو (الفهم والإفهام) ، وهو ما عبّر عنه "أبو هلال العسكري" في نصه إذ يقول: « البلاغة كل ما تُبلِّغ به المعنى قلب السامع... » [(2)].

ليزيد " الجاحظ " في إيضاح وسائل إيصال المعنى وبيانه بقوله: «وجميع أصناف الدلالة على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد؛ أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقد، ثم الحط ، ثم الحال التي تسمى نِصْبَة» [(3)].

ومن خلال هذا القول يتضح لنا أن " الجاحظ " قد رتب وسائل البيان ترتيبا تدريجيا لا يمكن التقديم والتأخير فيه، والدليل على ذلك أنه استخدم لفظ (أول) ولفظ (ثم)؛ إلا أن العديد من الدارسين رتبوا هذه الوسائل على خلاف ما جاء به " الجاحظ "؛ بل على أساس أهميتها مثل: «النصبة ثم الخط ثم العقد ثم الإشارة ثم اللفظ» [(4)].

والمتأمل لنص " الجاحظ " يلحظ أن التواصل في الخطاب النقدي والبلاغي قسمان كبيران هما: اللفظي وغير اللفظي، و يتمايزان من خلال الفروقات الآتية :

---

(1) أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1967، ص 768.

(2) أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: البجاوي أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1985، ص 10.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 76 .

(4) ينظر: محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط12، 1994، ص 78.

### 1.2/ التواصل اللفظي:

وهو التواصل الذي يعتمد على اللسان ويتخذه أداة للبيان والفهم والإفهام ، أو هو التواصل الشفوي أو التواصل الذي يقوم على الأصوات اللغوية ، لأن أصل اللفظ الرمي والطرح مطلقا [(1)] ، أما اللفظ أو التلفظ بالكلام فهو مستعار من لفظ الشيء من الفم[(2)].

وعلى هذا الأساس يعرّف " ابن جني " اللغة بقوله: «حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم» [(3)]، ونفهم من ذلك أن التواصل اللفظي لساني زماني؛ لساني بالنسبة للمتكلم/الناطق الذي يعبر عما يختلج بداخله ، وزماني بالنظر إلى السامع/المتلقي الذي يستقبل الخطاب فيبدأ في تبيّنه وإدراكه[(4)].

### 2.2/ التواصل غير اللفظي:

و هو الذي لا يجري على أساس اللسان أو النطق، كما في الدلالة بالإشارة، وإذا كان اللفظ مسألة لسانية، فإن الإشارة مسألة مكانية لأنها مما يدرك بالعين[(5)].

وبما أنه يهمنا في هذه الدراسة التواصل اللفظي، لذا نكتفي بتحديد بعض عناصره في اللسانيات والخطاب البلاغي والنقد.

**3/ عناصر التواصل اللفظي عند النقاد والبلاغيين العرب:** اهتم العرب منذ الأزل بعملية الكلام من خلال تركيزهم على إبلاغ الرسالة و إفهامها للآخرين ؛ أي إحداث تفاعل هادف إلى خلق

(1) ينظر: محمد الواسطي، قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 16.

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ل ف ظ).

(3) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985، ص 33.

(4) ينظر: محمد الواسطي، قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 16، 17.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

تفاهم بين مجموعة من الذوات، فنظروا في كيفية التواصل بين البشر بالكلمة أو الجملة أو القطعة أو النص أو الكتاب؛ حيث يقدم المتكلم رموزا ويقوم السامع بتحليلها وإدراكها، فنجد " الجاحظ " يقول: «وأنت إن سميت كلامهم رطانة وطمطمة فإنك لا تمتنع من أن تزعم أن ذلك كلامهم ومنطقهم، وعامة الأمم أيضا لا يفهمون كلامك ومنطقك ، فجائز لهم أن يُخرجوا كلامك من البيان والمنطق» [1].

ويُفهم من كلام " الجاحظ " أن النقاد اهتموا بعملية التواصل وركزوا على أقطابها الثلاثة (مرسل، رسالة، مرسل إليه) واشترطوا في المرسل أن يكون خالٍ من كل عيوب النطق، وأن يكون فصيح اللسان في الإبلاغ [2] والفصاحة ليست في نهاية الأمر سوى اللغة ذاتها في مظاهرها الصوتية والبنيوية والنفسية والاجتماعية... [3].

أما السامع فقد اشترط فيه النقاد امتلاك القدرة ، سواء أتعلق الأمر بأعضاء استقبال الرسالة أم بالقدرة اللغوية التي تمكنّه من فك رموز الرسالة وفهم فحوى الخطاب ؛ يقول "ابن طباطبا" : «وعيار الشعر أن يُورد الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ ، وما مجَّه ونفاه فهو ناقص»[4].

أي كلما حدث الإفهام بين المرسل والمرسل إليه تحقق التواصل، وقد سمًى بعضهم هذه العلاقة بالبلاغة يقول " الجاحظ ": «يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع» [5]، كما يرى " ابن سنان الخفاجي" أن «من شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام ظاهرا جليا لا يحتاج إلى فكر في استخراجه،

---

(1) الجاحظ: الحيوان، ج7، ص 57.

(2) ينظر: الجاحظ:البيان والتبيين، ج1، ص 86.

(3) ينظر: محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص 13.

(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 14.

(5) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 86، 87.

وتأمله لفهمه...والدليل على صحة ما ذهبنا إليه...أن الكلام غير مقصود في نفسه ؛ وإنما أحتيج ليعبر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم» [1].

إن في كلام " ابن سنان" إشارة إلى التواصل من خلال توجيه رسالة من متكلم إلى سامع، وذلك عبر قناة وهي الكلام، فالمتكلم لا غاية له بالكلام ذاته وإنما ليوصل عن طريقه رسالة إلى سامعيه.

وعموما إن التواصل يتوقف على مدى التجاوب والتفاهم بين هذين القطبين (السامع والناطق) معا؛ إلا أن العديد من النقاد يهتمون بالمتكلم، ويمنحونه الأوّلية بحكم إبداعه وانتاجه للنص .

لذا يقول "الجاحظ ": «وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد والمُفهِم لك والمتفهِّم عنك شريكان في الفضل...إلا أن المُفهم أفضل من المتفهم، وكذلك المُعلّم والمتعلم هكذا ظاهر هذه القضية وجمهور هذه الحكومة» [2].

أما القطب الثالث في التواصل فيتمثل في الرسالة، وهي في الخطاب النقدي "الكلام" أو "النص" شعرا كان أم نثرا، وهي القاسم المشترك بين المرسل والمرسل إليه ولحمة التواصل بينهما، وقد اشترط فيها النقاد شروطا أبرزها:

**المطابقة:** وهي الملاءمة بين شيئين أو أمرين؛ حيث يرى " الجاحظ " أن أول من قال بوجوب المطابقة هو(بشر بن المعتمر)، الذي ذهب إلى أنه لا عبرة بشرف المعنى ولا شرف اللفظ إذا لم يقعا موقعهما. يقول" الجاحظ ": «وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من مقال» [3] ، كما يقول "السكاكي" في هذا الصدد: «لا

---

(1) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982، ص 220، 221.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 11، 12.

(3) المرجع نفسه ، ص 136.

يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية...وارتفاع شأن الكلام من باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام بما يليق به، وهو تسمية مقتضى الحال...» [1]؛ فـ "السكاكي " يشترط مطابقة الكلام لما يليق به الحال؛ أي موافقة المقام للمقال، وكلما اختلف ذلك غاب التواصل . ليتبع " الجاحظ " "بشر بن المعتمر" ويوافقه في القول بضرورة إعتماد المطابقة من أجل أن يتم التواصل على الوجه المطلوب بين طرفي الخطاب؛ يقول :«فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات» [2].

**الوضوح:** وهو خلاف الغموض؛ فالنص أو الرسالة لا يتحقق وضوحها وإدراكها إلا إذا سلمت من كل غموض أو لبس، لذا اشترط النقاد في الرسالة أسلوبا وسطا، لا يجنح إلى الأسلوب العامي ولا إلى الغريب الغامض، يقول " لجاحظ " :« وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا» [3].

أي يجب أن تَلقى لغة المتكلم قبولا عند السامع حتى يستأنس بها، ويحدث التواصل، وذلك يكون بالفصاحة والبلاغة؛ إذ يقول " العسكري ": «أول آلات البلاغة جودة القريحة وطلاقة اللسان»[4]، فصاحب القريحة الجيدة لا يكون بليغا ما لم يكن لسانه طليقا يحسن ترجمة قريحته على أكمل وجه وأحسنه، لأن الغاية من ذلك هي الإفهام، ليزيد البلاغيون في الإلحاح على الوضوح؛ حيث أكّدوا أن المعنى واللفظ يجب أن يسيرا جنبا إلى جنب، بحيث لا يتأخر فهم المعنى عن سماع اللفظ ، وفي هذا المجال نجد " الجاحظ " يقول: «لا يكون الكلام يستحق اسم

---

(1) أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1983، صً 168، 169.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 136.

(3) المرجع نفسه، ج1، ص 144.

(4) أبو هلال العسكري: الصناعتين ، ص 30.

البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك» [1].

وبناء على ما سبق نفهم أن الرسالة يجب أن تكون واضحة؛ حيث إذا تلقّاها السامع يفهم مضمونها ويدرك مبتغاها، كما ينبغي على المتكلم بذل جهد إدراكي حتى يتمكّن من فهم النص واستيعابه ؛ يقول " الجرجاني " : «إن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله» [2]، فما نيل المعاني بالتتمي، ولكن بالسعي والاجتهاد، وهذا الأمر موكول إلى المتلقي الإيجابي الذي يستجيب للنصوص ويتفاعل معها ، ويدرك مقاصدها ، وما قصده "الجرجاني" في رؤيته هذه يُعد سبقا في نظرية التلقي عند العرب، وتقدما في تصور ما يمكن أن يكون عليه التفاعل بين النص والقارئ ؛ فالتلقي اجتهاد، وهذا يعني أن لا قراءة واحدة للنص مادام القارئ مجتهدا[3]، ليضيف " الجرجاني " شارحا موقفه مقصرا فهم النص على من تتوفر فيهم شروط معينة يقول: «فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصَدفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة» [4].

ومن خلال هذا االقول ندرك أن " الجرجاني " يتحدث عن نوع خاص من المعاني لا المعاني كلها، وقد عبّر عن ذلك ( بالضرب )؛ أي أن المعاني ضروب وأن المعنى لا يتأتى عفوا سهلا ؛ بل هو مغلق مثل الصدف الذي يغلق الجوهر، ولا يتأتى ذلك من الوهلة الأولى، ويكون

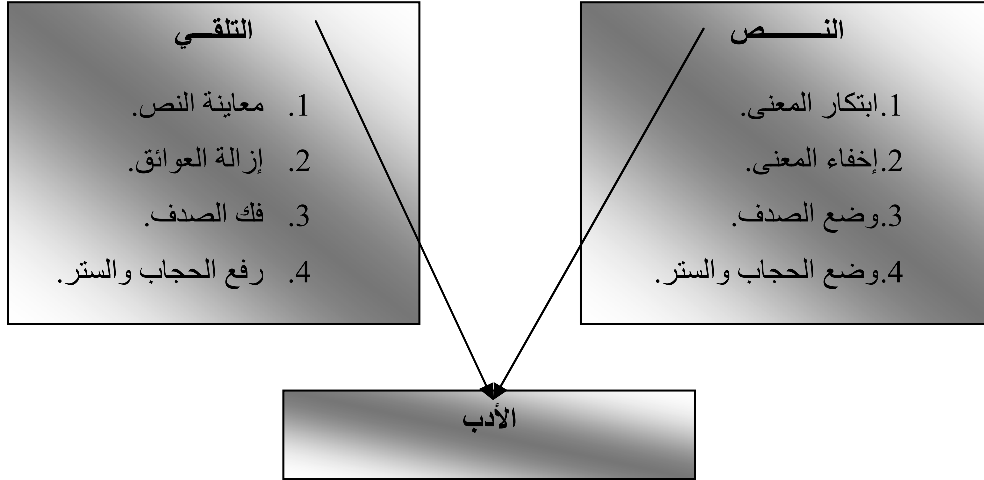
(1) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 115.

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 133.

(3) ينظر: محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 37.

(4) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 128.

فصل الخطاب بالقدرة على فك مغاليق النص(1). ومع " الجرجاني " تكون أطراف العملية التواصلية قد تحدّدت، ليبقى المعنى – عنده – جوهر الخطاب وعلى أثره يتم التفاعل ويحصل الفهم ، ويمكن أن نوضح ذلك من خلال المخطط الآتي(2):




ونفهم من هذه الخطاطة أن العلاقة بين النص ومتلقيه تعتمد على آلية مشتركة هي اللغة، والهدف الوحيد الذي تسعى للوصول إليه وتحقيقه هو إنتاج المعنى الأدبي.

### 4/عناصر التواصل في اللسانيات الحديثة:

إن مجال الاتصال واسع لا حدود له، فهو يمثل نقطة إلتقاء جميع العلوم والمعارف الإنسانية دون استثناء؛ مما أدى إلى صعوبة وضع تعريف شامل له، يقول "عبد الجليل مرتاض": «وأيا كان الأمر فإنه لمن الصعب أن نعثر على تعريف واحد للتواصل يضم كل أو أغلب رضاءات الباحثين» (3).

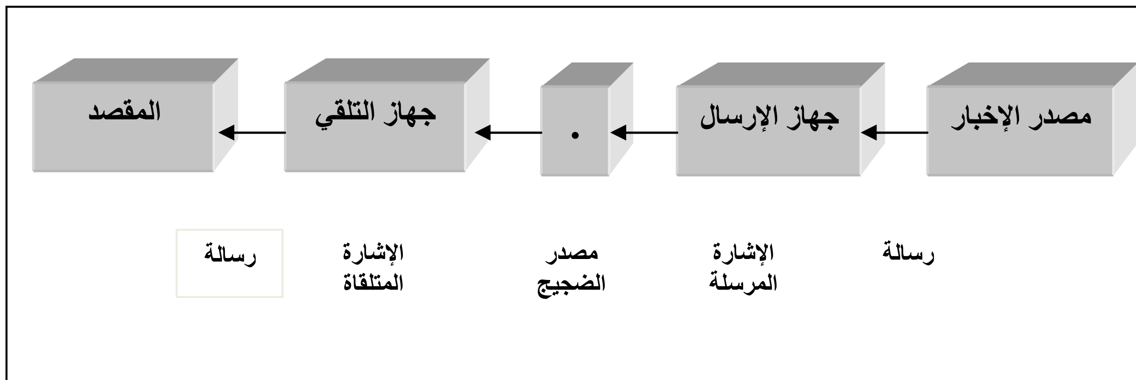
(1) ينظر: محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، ص 37.

(2) المرجع نفسه، ص 38.

(3) عبدالجليل مرتاض: اللغة والتواصل–اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي–، دار هومة للطباعة، الجزائر، ص 78.

وعلى الرغم من قِدم نظرية الاتصال إلا أن الاهتمام بها لم يبدأ إلا مع العالمين الأمريكيين "كلود شانون" و" وارين ويفر" ؛ حيث نشرا سنة 1949 كتابا شرحا فيه نظريتهما التواصلية التي استندا فيها إلى نموذج الإخبار عبر التلغراف (1) ، وكان المشكل الأساسي في نظر " شانون " و "ويفر" هو أن نعيد إنتاج رسالة نختارها أو اختيرت في نقطة بداية كان مصدرها الإنسان، وذلك مثل ما يحدث أثناء مكالمة هاتفية؛ حيث أن سماعة الهاتف تستقبل وترسل، فهي تستقبل الرسالة التي اختيرت ورُكّبت في دماغ الإنسان ، وتنقلها عبر الأسلاك إلى جهاز مستقبل هاتفي مركزي، فيحولها ويبعث بها إلى سماعة أخرى تعمل على نشر تلك الرسالة في شكل صوتي، والمهم عند هؤلاء –إذن– هو أن الرسالة التي نقلت بالفعل هي رسالة اخترناها ضمن مجموعة من الرسائل الممكنة أو المحتملة، وهذا لا يخدم إلا اختيار من أنتجت له الرسالة لأنه مجهول لحظة التصور (2).

والنموذج الذي يقترحه " شانون " و " ويفر" يمكننا من إدراك عملية التواصل، كيف تحدث وترسل، وكيف ينقل الإعلام ويعبر، وكيف يصل ويستقبل من خلال مراسلة مشتركة بين باث ومستقبل على الشكل الآتي(3):



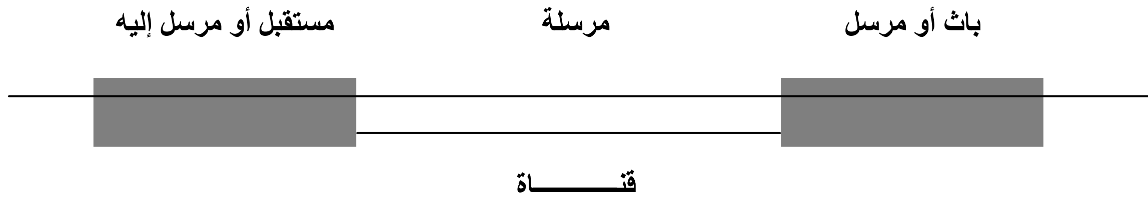

---

(1) ينظر: إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1995، ص 19.

(2) ينظر: رايص نور الدين: نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، ص 42.

(3) إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ص 21.

إلا أن هذه الترسيمة عُدّلت فيما بعد لتكون مبسّطة على الشكل الآتي[1]:

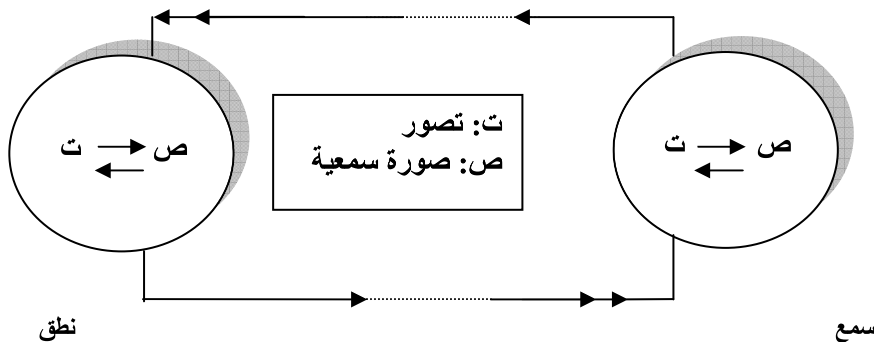



من خلال هذا المخطط أعطى كل من " شانون" و" ويفر" تعريفا خاصا للتواصل يقوم على العناصر الآتية: مصدر إعلام، باث، متلقي، إتجاه، مصدر ضجيج، رسالة، إشارة مرسلة، إشارة مستقبلة.

إلا أن الملاحظ على نظرية التواصل أنها لم تقتصر على المواصلات السلكية واللاسلكية وعلى وسائل الإعلام؛ بل تعدَّتها لتؤثر أيضا في البحث اللساني والدراسات اللغوية، لذا نحاول في هذا الصدد إظهار كيفية اعتمادها لدى كثير من الباحثين والدارسين للغة.

### 1/ عند دو سوسير:

قام دو سوسير بشرح عملية التواصل وكيفية حدوثها بين طرفين، وذلك في ضوء المخطط الذي اتفق على تسميته بـ"دائرة الكلام" أو "مدار الكلام" وهو على الشكل الآتي[2]:




(1) عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل، ص 82.

(2) فرديناند دو سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د.ط، 1986، ص 23.

إن الدّارس لهذه الخطاطة يبدو له جليا ظاهرة الانغلاق، وإن كانت هذه الخاصية لها علاقة صرفة بالظاهرة اللغوية، فإن في حدود الإمكان استثمار هذه الخاصية في العملية التخاطبية؛ حيث يعتبر الكلام دعما فرديا دائما، وللفرد طغيان دائم عليه، وتكون اللغة الجزء الهام منه، بل يعتمد عليه كلية؛ إذ يفضل الجانب الاجتماعي الخالص في الخطاب ويبقى استخدام القدرتين المستقبلة والمنسقة[1].

ففي هذا المخطط نجد" دوسوسير" قد أشار إلى عملية إعادة بناء دائرة الكلام؛ إذ يشترط وجود شخصين على الأقل لكي تكتمل الدائرة، ثم يشرح كيف تتم عملية التواصل أو التخاطب بين شخصين؛ يقول: «لكي نجد في جماع اللسان المنطقة التي تتناسب واللغة، فلابد من الوقوف عند الفعل الفردي الذي يساعد على إعادة بناء مدار الكلام، وهذا الفعل يفترض وجود شخصين على الأقل، وليصبح المدار كاملا لابد من توفر هذا الحد الأدنى المفروض» [2].

ومما سبق نفهم أن عملية التواصل عند " دوسوسير" تتشكل من ثلاثة أجزاء هي:

- **المسافة:** وتتمثل في البعد الزمني الفاصل بين الباث والمتلقي أثناء الإبلاغ؛ حيث يمثلها في مخططه بنقاط مستمرة مباشرة بعد السهم.
- **الجانب النفسي الفيزيولوجي:** ويتمثل في ظاهرتي التلفظ والاستماع؛ حيث يقوم المرسل ببث أصوات متتابعة تشكل كلمات لها معنى، ويتم ذلك في شكل ذبذبات صوتية يقوم المتلقي بتأويلها حسب تصوراته الذهنية.
- **الجانب الدلالي:** ويتمثل في العلاقة بين المفهوم الذي يمتلكه كل من المتخاطبين ومدى توافقه مع الصورة السمعية.

---

(1) ينظر: فرديناند دو سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، ص 25.

(2) المرجع نفسه ، ص 23.

## 2/ عند جاكبسون:

يعتبر "جاكبسون " من أبرز العلماء الذين اهتموا بنظرية التواصل؛ حيث حاول طرح قضايا الكلام البشري ضمن مفاهيمها الأساسية؛ إذ نشر سنة 1969 مقالة مطولة كان قد شارك بها قبيل هذا التاريخ في ندوة عن (الأسلوب) بجامعة (أنديانا) الأمريكية؛ حيث عرض في هذه المقالة بعض قضايا الشعر والنقد ، واصلا إياها بمفاهيم لسانية استخلصها من ربطه ببين نظرية التواصل ووظائف اللغة[1]، وأول سؤال طرحه "جاكبسون " في مطلع هذه المقالة يعكس بوضوح هذا الربط يقول: «إن موضوع الشعرية هو أن تجيب قبل كل شيء عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية عملا فنيا؟» [2].

وهو ما يجيب عنه إجابة أولية بأن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية والشعرية، و يمكن اعتبارها جزء لا يتجزأ من هذا العلم[3]؛ فالشعرية هي الجانب الجمالي من النص أو البنية اللسانية؛ أي أن مجال الشعرية هو الجانب الجمالي من اللغة، وكون اللسانيات هي العلم الذي يهتم بدراسة اللغة جعل من الشعريات جزءًا لا يتجزأ من هذا العلم (اللسانيات) كونها تركز على جزء هام منه وهو الجمال، لذا رأى "جاكبسون" أن اللغة يجب أن تُدرس في كل جوانبها ووظائفها وركز –خاصة– على الوظيفة الشعرية التي وجد أنه من اللازم معرفة مكانتها ضمن غيرها من وظائف الكلام، ومن ثمة كان عليه البحث في العوامل المكوّنة لكل حدث لغوي أو فعل تواصلي[4].

---

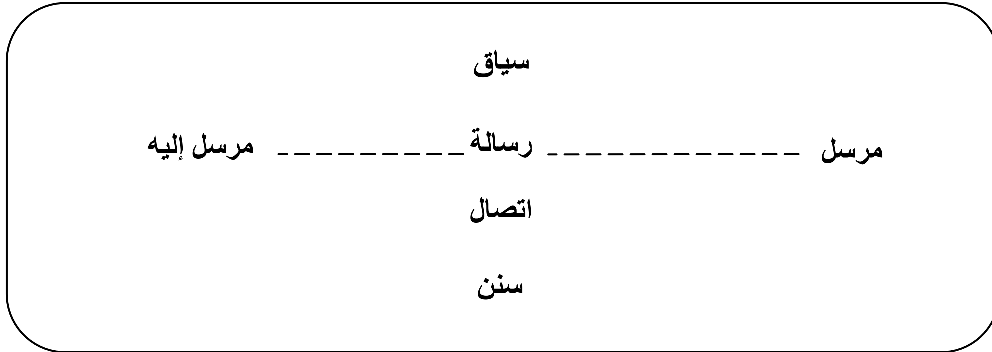
(1) ينظر: إدريس بلمليح: المختارات الشعرية، ص 37.

(2) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 24.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

(4) ينظر: المرجع نفسه ، ص 25.

ووضع " جاكبسون" هذه العناصر المختلفة المكوّنة للحدث اللغوي، والتي لا يمكن الاستغناء عنها في التواصل اللفظي في الخطاطة الآتية(1):




فمن خلال هذا المخطط ندرك أن " جاكبسون " يرى في الرسالة المبلغة حتى تكون فاعلة وناجحة يتوجب توفرها على جميع هذه العناصر من مرسل ومرسل إليه وسياق وسنن يتوقف عليها كلا الطرفين، وهذه العناصر مجتمعة تمثل دعامة أساسية للتواصل بين الباث والمتلقي، فغياب واحد من عناصرها يُحدث خللا واضطرابا في وصول الرسالة، وكل عامل من هذه العوامل يُنتج وظيفة لغوية خاصة به، وهو ما يحيل حتما إلى أن للحدث التواصلي الذي يتم عبر اللغة ست وظائف مختلفة، ولكن هذا لا يعني أن رسالة كلامية معينة تعكس وظيفة واحدة من هذه الوظائف الست؛ بل لابد من الإشارة إلى أن تنوع الرسائل غير راجع في الأصل إلى سيطرة هذه الوظيفة أو تلك سيطرة مطلقة على مجموع ما تتكون منه الرسالة الكلامية؛ وإنما يرجع إلى تراتب معين لمجمل هذه الوظائف ضمنها(2).

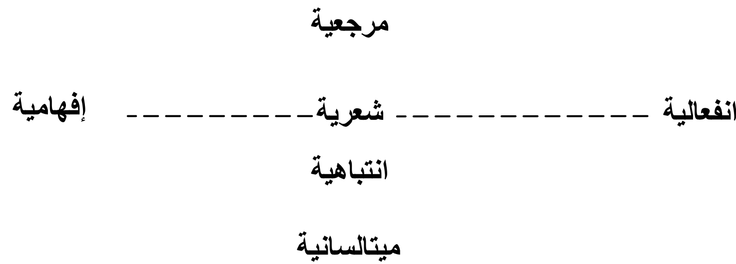
ثم يُفصّل" جاكبسون " القول في الوظائف التي حددها لعناصر التواصل فيجعل لكل عنصر وظيفة لغوية مختلفة عن غيرها، إذ يرى أن كل عامل من هاته العوامل يوِّلد وظيفة لسانية مختلفة، ولنقل على الفور إنه إذا ميّزنا ستة مظاهر أساسية في اللغة سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير، إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو

(1) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 25 .

(2) ينظر: إدريس بلمليح: المختارات الشعرية، ص 39.

وظيفة أخرى، وإنما يكمن في الاختلافات بين هذه الوظائف ، ولإن كان التركيز على المحتوى أو الوظيفة (المرجعية) هو السائد فينبغي على اللساني اليقظ أخذ المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى بعين الاعتبار[1].

فالمرسل تقابله الوظيفة الانفعالية والسياق تقابله الوظيفة المرجعية، وهكذا وفق المخطط الآتي: [2]




ويمكن شرح هذا المخطط كما يأتي:

**1/ الوظيفة الانفعالية:**

تحدّد هذه الوظيفة العلاقة بين الرسالة والمرسل، مركزة على المرسل، وتشير بصورة مباشرة إلى موقفه من مختلف القضايا التي يتكلم عنها، يقول "جاكبسون ": «تهدف إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو كاذب»[3].

من خلال هذا القول يتضح أن الانفعالات تنقسم إلى: التعبير الانفعالي الخالص عما يختلج في الذات التي كانت مصدرا للخطاب المرسل، وأخرى تجاوزت النقل المباشر للأحداث التي يُبدي المرسل تجاهها موقفا مميزا يجعل الخطاب المنجز ملكا له، وبذلك لا يكون معيار الكذب

(1) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 28

(2) المرجع نفسه ، ص 33.

(3) المرجع نفسه ، ص 28.

والصدق بالقياس إلى القيمة الإبلاغية التي تحملها الرسالة من زاوية الالتزام بالواقع أو التخلص منه في خطاب ما[1].

لذا يحكم" جاكبسون " على الشعر بقوله: «الشعر هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي يقدم الكذب دون تردد بدءا من الكلمة الأولى لا قيمة له» [2]؛ أي أن النص الشعري رغم ما فيه من جمالية وغموض إلا أن قيمته لا تتحدد إلا بمقدار ارتباطه والتزامه بالواقع.

**2/ الوظيفة الإفهامية:**

و في هذه الوظيفة تتحدد العلاقة بين الرسالة والمستقبِل، وهذا الأخير أُطلق عليه عدّة مصطلحات مثل: المتلقي، المستمع، المنقول إليه، المرسل إليه... [3]، والغاية من كل تواصل هو الحصول على رد فعل أو استجابة من المرسل إليه؛ حيث تبرز هذه الوظيفة على سطح الخطاب عندما تتجه الرسالة إلى المتلقي، وتجد تعبيرها «الأكثر خلوصا في النداء والأمر الذين ينحرفان من وجهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجية في الغالب، عن المقولات الاسمية والفعلية الأخرى، وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية؛ فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق، ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك» [4].

والمميز لهذه الرسالة من الناحية التواصلية كونها ذات طابع لفظي يتمظهر في أساليب النداء والطب مثل (الأمر، الدعاء، الالتماس،...)؛ بالإضافة إلى أن قيمتها الإخبارية لا تقبل الخضوع لأحكام تقييمية، لأنها ترد في أسلوب إنشائي بمصطلح البلاغة القديمة[5].

(1) ينظر: الطاهر بومزير: التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، ص 35 .

(2) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 11.

(3) ينظر: طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتحديد علم الكلام، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 39.

(4) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 29.

(5) ينظر: الطاهر بو مزير : التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، ص 39 .

### 3/ الوظيفة المرجعية:

وتتعلق هذه الوظيفة بالسياق الذي تنجز خلاله الرسالة أو الخطاب، وهي قاعدة كل تواصل؛ إذ تظهر هذه الوظيفة في الرسائل ذات المحتوى، وتتناول موضوعات وأحداث معينة، وتشكل هذه الوظيفة التبرير الأساسي لعملية التواصل[1]؛ إذ تقوم هذه الوظيفة بتحديد العلاقة القائمة بين الرسالة والموضوع الذي ترجع إليه، ونفهم من ذلك أن الوظيفة المرجعية مؤدية للإخبار باعتبار أن اللغة فيها تحيلنا على أشياء وموجودات تتحدث عنها، وتقوم اللغة بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلغة[2].

### 4/ الوظيفة الشعرية:

وتظهر هذه الوظيفة في الخطاب الإبداعي للرسالة؛ فهي تعكس الجانب الفني الجمالي للنص كونه الرابط بين المرسل والمرسل إليه.

فكل رسالة لفظية عند" جاكبسون" تكون بهذه الوظيفة ، ولا تكاد تغيب عن أية رسالة، لكنها بدرجات متفاوتة ، بينما تفرض الهيمنة المطلقة على فن الشعر [3] ، ونفهم بذلك أن الشعرية عند "جاكبسون" لا تقتصر على الشعر فحسب؛ بل هي تعم الخطاب الأدبي، ورغم إدراكه أن الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية؛ إلا أنه ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى [4].

وبذلك تكون الوظيفة الشعرية عند "جاكبسون " ضرورة ملتصقة بالنص الأدبي، وكلما هيمنت هذه الوظيفة على أثر أدبي كلما كان ذلك الأثر شعرا.

---

(1) ينظر: رابح نور الدين: نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، ص 104.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص 159 .

(3) ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 78.

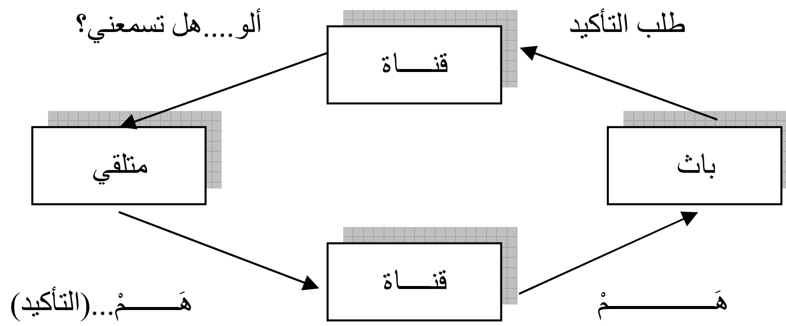
(4) ينظر: حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات سال، المغرب، ط1، 1989، ص 67.

ومن ثم ندرك أن الوظيفة الشعرية ليست الوحيدة لفن الكلام؛ بل هي الوظيفة السائدة والمحددة؛ بيد أنها تلعب في النشاطات الكلامية الأخرى دورا مساعدا.

### 5/ الوظيفة الانتباهية:

أو وظيفة قيام الاتصال: وتهدف إلى تأكيد وتثبيت أو توقيف التواصل؛ أي أنها تحافظ على سلامة جهاز الاتصال والتأكد من استمرار مرور سلسلة الرسائل الموجهة إلى المتلقي على الوجه الذي أُرسلت به[1]، يقول" جاكبسون " :«وهناك رسائل توظَف في الجوهر لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه، وتوظّف للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل (ألو: أتسمعني؟) وتوظف لإثارة انتباه المخاطب أو التأكد من أن انتباهه لم يرتخ ( قل : أتسمعني ؟ ) أو بالأسلوب الشكسبيري (استمع لي!) ومن الجانب الآخر من الخط (هَمْ– هَمْ)» [2].

ونفهم من هذا القول إن العملية التواصلية مشكَلة كالآتي[3]:




ويضيف "جاكبسون " قائلا: إن الوظيفة الانتباهية للغة هي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية، وهي أيضا الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال، إن النزوع إلى التواصل عند الأطفال يسبق طاقة إصدار الرسائل الحاملة لأخبار[4].

---

(1) ينظر: الطاهر بومزبر:التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص 43.

(2) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 30.

(3) الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، ص 43.

(4) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 30، 31.

وبذلك تظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي تراعي إقامة الاتصال وتأمين استمراره، وذلك من خلال تعابير تتيح للمرسل إقامة التواصل أو قطعه.

**6/ الوظيفة الميتالسانية:**

و هي الوظيفة المعروفة باللغة الواصفة؛ حيث جرى تمييز بين مستويين من اللغة (اللغة الموضوع) وهي اللغة المتحدثة عن الأشياء و(اللغة الواصفة) وهي المتحدثة عن اللغة نفسها[1].

وتظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي يكون محورها اللغة نفسها، فتتناول بالوصف اللغة ذاتها، وتُستخدم هذه الرسائل عندما يشعر المتخاطبان في العملية التواصلية أنهما بحاجة إلى التأكيد من الاستعمال الصحيح للسنن، الذي يوظفان رموزه في التخاطب، فيكون الخطاب «مركزا على السنن لأنه يشغل وظيفة لسانية أو (وظيفة شرح) يتساءل المستمع: إنني لا أفهمك، ما الذي تريد قوله ؟ أو بأسلوب رفيع : ما تقول؟ ويسبق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل: أتفهم ما أريد قوله؟» [2].

وتكثر الأنماط الخطابية التي تهيمن عليها الوظيفة الميتالسانية عندما تكون الرسالة في وضع خطابي تلقيني أو تقييمي، لذا فكل «صيرورة تعلّم اللغة، وخاصة اكتساب الطفل للغة الأم تلجأ بكثرة إلى مثل هذه العمليات الميتالسانية» [3]؛ أي أن القدرة التي يكتسبها الطفل هي التي تجعله قادرا على استعمال السننن ولو عن غير وعي منه بكيفية صحيحة أو على الأقل قابلة لأن تكون مفهومة من قِبل المتلقي[4].

---

(1) ينظر : مختارية غزال: "مصطلحات الاتصال والتواصل"، ص 70.

(2) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 31.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها .

(4) ينظر : الطاهر بومزير: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، ص 51.

وهو ما جعل "جاكبسون" يهتم بالإبلاغية أو الظروف والشروط الموضوعية التي تكشف ميلاد الخطاب مع صدارة المرسل في عملية التواصل، كما يلحّ "جاكبسون" على ضرورة مراعاة نفس المتقبل ، فيميل إلى التقبل كميله واهتمامه بالنشأة التي تكون مصدر ميلاد كل خطاب، وقد تطورت هذه الفكرة حتى صارت نظرية لها أسسها وهي نظرية التلقي(1).

وعصارة القول إن التواصل من أبرز المجالات التي لقيت رواجا على طاولة النقد الأدبي ، وتقتضي هذه العملية وجود مخاطِب يرسل خطابه بواسطة اللغة إلى مخاطب أو مستقبِل يعمل على فك شفرات ذلك الخطاب ، ويجب أن يتوصل المتلقي والمبدع إلى وعي بأهمية العامل المشترك بينهما وهو النص.

(1) ينظر: الطاهر بومزبر : التواصل اللساني والشعرية ، ص 67.

# الفصل الثاني

# ملامح الشعرية في

# منهاج البلغاء و سراج الأدباء

**أولا/ ماهية الشعــــر و حقيقتـــــه.**

**ثانيا/ قــــوانين الــصناعة الشعرية.**

**1.2. شعــرية التخييــــل.**

**2.2. شعرية المحاكـــــاة.**

**3.2. شعرية الخطابة/ خطابية الشعر.**

**4.2. المعنى و شعرية الغموض و الوضوح.**

**5.2. شعـــــرية الصورة.**

**6.2. شعرية الوزن/ جمالية التناسب.**

**7.2. الشعــرية و بنيـــة الأسلــوب.**

**8.2. الشعرية و ثنائية الاقتصاد و المبالغة**

**9.2. المقصدية الشعرية.**

اختلفت المناهج النقدية باختلاف غاياتها؛ إذ تُعدّ نِتاجًا ثقافيا ونقديا متراكما يتداخل فيما بينه لاستنطاق النص الأدبي وملامسة جمالياته وقيمته الفنية، وعلى تعدّد الخلفيات والمنطلقات المرجعية كثرت الأفكار النقدية التي تُثار حول النص الأدبي عموما والشعري خصوصا في محاولة منها لسبر أغواره وفهم كينونته؛ فظهرت (الشعرية) كإحدى النظريات النقدية الحديثة التي تجمع في حقيقتها بين عمق الماضي ونضج الحاضر، فهي ضاربة بجذورها لزمن أرسطو، ثم أخذت تنمو وتتطور حتى تبلورت منهجا نقديا حديثا على يد " رومان جاكبسون" الذي انتقل بها من مجال التنظير ضمن حيز يُعنى بالأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية وغيرها إلى مجال التطبيق الذي يُعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنية النص.

وما ينبغي الإشارة إليه أن هناك فرقا بين الشعرية مكونا من مكونات النص الإبداعي والشعرية منهجا نقديا لغويا يقوم على دراسة العمل الأدبي ليشمل جميع عناصره، وما ينشأ بينهما من علاقات تتوازى وتتقاطع بشكل يحدد سِماته الفنية[1].

وإذا حاولنا دراسة هذا المفهوم (الشعرية) في نقدنا العربي القديم، وخصوصا في القرن السابع الهجري، فإننا نقف عند "حازم القرطاجني" بوصفه أحد أبرز النقاد القدامى الذين تعرّضوا لهذا المفهوم، وكيفية تجلّيه في النص الإبداعي، وبذلك نتعرف على فهمه النقدي لهذا المصطلح (شعرية) ومدى اقترابه أو ابتعاده عن المفهوم الذي شاع في النقد الحديث .

وأول طرح نظري لمفهوم الشعرية عند " حازم القرطاجني" سنّ مجموعة من القوانين والقواعد التي تضبط عملية الإبداع والصناعة الشعرية ؛ الأمر الذي طبعها بميسم الخصوصية عنده، فكل عمل لغوي لا يخضع لتلك القوانين؛ إنما هو كلام لا يقترب من الشعر إلا بالوزن والقافية؛ فالشاعر

---

(1) ينظر: محمد زكي أبو حميدة: دراسات في النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة الأزهر، غزة، 2000، ص 3.

الذي يظن أن «الشعرية في الشعر؛ إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق... وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية»[1].

وينفذ "حازم القرطاجني" من خلال هذا القول إلى صميم الصناعة الشعرية التي تستلزم الخضوع لقوانين وقواعد تحدد خصوصيتها، وتضبط حركيتها، وهذه القوانين لا تخرج عن إطار النص؛ إذ تنطلق منه وتعود إليه، فلكل نص قوانينه الخاصة التي تميزه عن غيره، وتحدّد شكله وإطاره الجمالي.

إن نظرية " القرطاجني" النقدية التي حدّدت رؤيته إلى الشعرية تندرج في إطار الإتجاه الثنائي الذي تتكامل فيه بنية الشعر في مستوييها اللغوي والدلالي، أو الشكلي والمعنوي، وتتجلى تلك الثنائية في رؤيته إلى مفهوم الشعر أو ماهيته التي يكشف عنها تعريفه للشعر أنه «كلام موزون ومقفى»[2]، وهذه السمة البنائية تحدّد ماهية الشعر العربي من حيث بنيته العروضية التي قوامها الوزن والقافية، وهو مفهوم وصفي منهجي، يتوخّى تمييز الشعر وحده في حدود معينة تجعله مغايرا لما عداه من فنون القول[3].

إن المتمعّن في تلافيف هذا القول يجد أن " حازم القرطاجني" يزاوج بين الماهية والوظيفة، لذا سنحاول فصل العناصر المكونة للشعر عن الوظيفة لتتبيّن لنا أهمية تلك العناصر في تشكيل بنية الشعر، ومن ثم وظيفته، لأن الجانب الوظيفي/الشعري مرتبط بتكامل تلك العناصر ومؤازرة بعضها بعضا، فإلى جانب الوزن والقافية هناك (التخييل) و (المحاكاة) اللذان هما قوام الشعر الذي من شأنه «أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان ، ط3 ، 1986 ، ص 28.

(2) المصدر نفسه ، ص 71.

(3) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية ،أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013، ص 141.

هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[1].

ونفهم من هذا أن الوزن والقافية عنصران ضروريان في بنية الشعر؛ غير أنهما وحدهما لا يضيفان طابع الشعرية على القول الشعري إلا إذا اعتمد القول على المحاكاة، وهي مكون ثالث يؤدي إلى تحقيق (التخييل) الذي هو وظيفة من وظائف المحاكاة ، بل وظيفتها الأساسية، وعلى الرغم من أن " القرطاجني" قد قدّم عنصر التخييل على المحاكاة في التعريف، فإن ذلك لا يعني أوليته في البنية الشعرية ؛ وإنما ذلك ناجم عن اضطراب في صياغة المفهوم، وعدم الدقة في تحديد أوليات عناصره البنائية، ذلك أن التخييل يتعلق بالوظيفة أو الأثر وليس بالماهية، وعلاقته بالمحاكاة ؛ إنما هي علاقة السبب بالنتيجة، ولذا فقد كان من الأولى تقديم العلة (المحاكاة )على المعلول (التخييل)[2].

وقد أدرك " حازم " في منهاجه أن فن الشعر العربي له مميزاته التي تقدمه على الشعر اليوناني، ومن ثم لابد أن تختلف قوانين إبداعه وهو ما يميّز عناصر شعريته يقول: «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى وتبحّرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقترانها ولطف التفاتاتهم، وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[3].

ومن خلال هذا القول تتضح معالم الشعرية في (المنهاج) من خلال ما أسماه " حازم "(علم الشعر) أو( قوانين الصناعة الشعرية) التي يرفض أن تكون خاصة بأدب محدد؛ بل يرى أن هذه القوانين تختلف باختلاف النصوص الإبداعية وتُستقى منها.

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

(2) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 142.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 69.

لذا نحاول في هذه الدراسة الاقتراب من ماهية الشعرية عند "حازم القرطاجني" في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ، باعتباره أحد أعمدة النقد العربي الذين درسوا هذا المفهوم (الشعرية)؛ حيث مزج فيه بين الثقافتين العربية واليونانية فتبلورت على سواعدها ماهية الشعر.

**1/ ماهية الشعر وحقيقته:**

درس "حازم" الشعر كغيره من النقاد الذين سبقوه، ولم يغفل –هو أيضا– أن الشعر كلام موزون مقفى، لأن هذه الخاصية تميّزه عن غيره من الكلام؛ فهي هيئة الشعر وشكله الخارجي «إن لغة الشعر تصنع منطقها الخاص بها، وتخلق وجودا متميزا لها»[1]، أما جوهر الشعر فهو (التخييل) و(المحاكاة)، وبقدر ما فيه من إصابة هذين العنصرين يتحدّد مستوى الشعر، ويكرر أن الشعر يكون في الأقاويل الصادقة والكاذبة ولا يقوم الشعر لا من جهة صدقه ولا من جهة كذبه، وإنما بما فيه من تخييل ومحاكاة جوهر الشعر، وهما عند " حازم " إتقان صنعة الشعر، وإتقان عباراته حتى يكون الكلام قادرا على إثارة صور وخيالات قوية الفعل في النفس، ف "حازم " لا يفرق بين (التخييل) و(المحاكاة)، لأنهما وإن كانا يتجهان إلى جهة واحدة، إلا أن كل واحد له وظيفته، لأن (المحاكاة) هي التي تبعث صور الخيالات في النفس، وهذا الانبعاث هو (التخييل)؛ فالشاعر يخيل بالمحاكاة، وجوهر الشعر التخييل والمحاكاة أداته [2].

لذا نقول إن البحث في شعرية الشعر كان الهاجس الذي يهيمن على فكر" حازم " مما جعله يسعى إلى معرفة عناصرها ومواصفاتها، وهذا ما دفعه إلى إخراج ما ليس شعرا من دائرة الشعر، ويحرص على تقديم مفهوم متكامل للشعر كما تصوره؛ إذ نقف على تعريفات مختلفة حدّد فيها "حازم" بنية الشعر وعناصره ووظيفته؛ حيث يختلف كل تعريف عن الآخر، فنجده يقول: «الشعر كلام مخيّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها– بما هي شعر– غير التخييل»[3].

(1) رجاء عيد: لغة الشعر، دار المعارف، القاهرة ، 1985، ص 5.

(2) ينظر: محمد محمد أبو موسى: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، مكتبة وهبة ، القاهرة، ط2، 1980، ص 46.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

ويعتبر "حازم"– من خلال هذا القول– الشعر كلاما مخيلا أو قائما على التخييل؛ بالإضافة إلى الوزن، كما يستبعد عن الشعر اشتراطه للمقدمات الشعرية الكاذبة أو الصادقة؛ بل هي مقدمات لا يشترط فيها غير التخييل ليُعرّفه في موضع آخر بقوله: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قُصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[(1)].

والمتأمل للتعريف الذي قدمه "حازم " للشعر يجده لا يخلو من الدقة، لا سيما التعريف الثاني، وذلك «من حيث أدائه لمهمة محدّدة يتكشف فيها العنصر الشكلي في الشعر من ناحية وزنه وقافيته كما يتكشف فيها العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجيب والاستغراب، ويباعد بينه وبين التقليد الساذج، وأخيرا عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخييل، وما ينطوي عليه من أبعاد نفسية»[(2)]؛ حيث ركّز "حازم" في تعريفه الثاني على عنصر رئيس له دوره الفعّال في النص الإبداعي هو (التخييل)؛ إذ يُعد الفن –بوجه عام– متميزا عن الفلسفة والتاريخ وما شابههما، فهو نشاط تخييلي له طبيعته النوعية التي تتجلى على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأثير[(3)].

لكن (التخييل) وحده لا يكفي في صناعة الشعرية؛ بل يرتبط أيضا بـ(المحاكاة) ؛ إذ الشاعر شخص يحاكي الواقع بواسطة اللغة، فإذا «وقع التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة؛ بل ما يقع في المادة من تخييل»[(4)].

فـ(المحاكاة ) و(التخييل) عند "حازم " من أبرز التقنيات الفنية يوظفها الشاعر قصد التأثير في المتلقي والتحكم في ردود أفعاله بالاستحسان أو الاستهجان.

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 71.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص 243.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص 189.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 83.

ولم يتوقف" حازم " عند المفهوم النظري للشعر القائم على استحسان الشعر أو استقباحه وفقا لمعانيه وألفاظه، وإنما يرى «ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته»[1]، وما خالف ذلك لا يكون شعرا، وإن كان موزونا مقفى، لأن الشعرية فيه معدومة، وبذلك لا تتأثر به النفس ولا تُطرب عند سماعه، فـ "حازم" يجعل من التأثير في المتلقي وإقناعه بصدق التجربة الشعرية شرطان مهمان لجعل الكلام شعرا، وما حاد عن ذلك فهو مهلهل رديء، وهذا ما دعا النقاد إلى القول : «إن حازما في تعريفه للشعر يخلط بين ماهية الشعر ووظيفته ؛ فالشعر عنده كلام موزون مقفى، وهذا تعريف للشعر اصطلحه من سبقه من النقاد عليه، ووظيفة الشعر هي أن يدفع المرء على حب الشيء فيطلبه أو على كراهيته فيهرب منه، والتخييل هو الذي يقوم بهذا الدور»[2].

فـ(التخييل) في الشعر إذا ما نظرنا إليه باعتباره وظيفة نفسية لا يمكن أن يضطلع بهذا الدور الذي نسبه إليه " حازم " . وردفا على ما سبق تستقيم وظيفته على تركيب صورة مألوفة بضم أجزائها الطبيعية بعضها إلى بعض أو اختراع صورة مبتكرة بتأليف أجزائها المختلفة، وإعادة تشكيلها وذلك على اختلاف في درجة الخيال في الحالتين، أما استخدام هذه الصورة في بسط النفس أو قبضها، فليس من وظيفة الخيال؛ وإنما هي وظيفة الشعر وحده[3].

والدّارس لكتاب (المنهاج) يلحظ أن "حازما" قد سعى إلى إخراج ما ليس شعرا من دائرة الشعر الحق، وحاول تقديم مفهوم متكامل من منظور إبداعي جمالي؛ إذ لا يقتصر الشعر على الكلام الموزون المقفى، ويرى أن هذه العناصر وحدها لا تمثل جوهر الشعر وإن كانت ضرورية فيه، وليست من الشعرية في شيء، يقول: حتى ظن بعض المبدعين أنه لا يحتاج في الشعر إلى

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 72.

(2) أحمد السعدني: نظرية الأدب، ج1، مكتبة الطليعة، أسيوط، 1979، ص 94.

(3) ينظر: صفوت عبد الله الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، 1986، ص 66.

أكثر من طبع، فذهب إلى أن كلام موزون مقفى شعر جهالة منه أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من لحن[1].

كما نجد" حازما" في منهاجه يسخر من المتعاطي للأدب، وقرض الشعر انطلاقا من مفهوم فضفاض وعام يقول: «وإن مثله في ذلك مثل أعمى أنس قوما يلقطون درّا في موضع تشبه حصباؤه الدّر في المقدار والهيأة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك، فأدرك هيأته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه فجعل يعني نفسه في لقط الحصباء على أنها درّ، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك، وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر؛ إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لايعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية، فلا يزيد بما يضعه من ذلك على أن يبدي عن عوّاره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره»[2].

من خلال هذا القول ندرك تمييز" حازم " بين ما يمكن أن يكون شعرا، وما لا يخرج عن إطار النظم ولا يرقى إلى مستوى الإبداع الحقيقي لغياب ملامح الشعرية فيه، ولم يكتف "حازم" باستبعاد أن يكون كل كلام موزون مقفى شعرا؛ بل استبعد أيضا اعتماد الألفاظ والعبارات العلمية في لغة الشعر ونظمه، فأشار إلى أن البصراء بصناعة الشعر قد نبّهوا جميعهم على قبح إيراد المعاني العلمية والصناعية، ونهوا عن إيراد جميع ذلك في الشعر[3].

ليزيد "حازم" في رفضه اللجوء إلى هذه المصطلحات العلمية في الشعر، ويرى أنه لا يقع في مثل هذه المسائل إلا من كان يريد التمويه بأنه شاعر عالم، لذا نجد "حازما" يستعمل في هذه الحالة مصطلح (الناظم) بدل (الشاعر)[4].

(1) ينظر:حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 26.

(2) المصدر نفسه ، ص 27، 28.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص 25.

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص 30.

إلا أن المتتبع لكتاب (المنهاج ) يجد أن "حازما" لا يرفض المعاني العلمية رفضا قطعيا؛ إذ لا ينفي أن يناسب بعضهم بين الأغراض المقولة في الشعر والمعاني العلمية، على أن يكون ذلك على سبيل الاتفاق دون إطراد، أما إذا كان ذلك مطردا فهو دليل على سوء الاختيار وصرف الجهد لأنه مهما حاول لا يستطيع تحقيق المتعة الفنية والتوصل إلى الغرض المقصود بالشعر، وهو تحريك النفوس والتأثير فيها لغياب عنصر الإبداع [(1)].

وهذا ما نجده في كتاب (الشعر والشعراء) لـ "ابن قتيبة"؛ حيث ذهب –هو الآخر– إلى أن أشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة، وحكم عليها بأنها بيّنة التكلف رديئة الصنعة[(2)].

ويتميز مفهوم الشعر عند "حازم " بالتكامل والشمول؛ حيث يحرص على التمييز بين الشعر وغير الشعر من الكلام الموزون المقفى، ذلك أن الشعر وإن كان مصطلحا يطلق على هذا الجنس من الكلام المنظوم، فإن هناك ما تتحقق فيه الشعرية بالفعل، وهناك ما يبقى خارج دائرة الشعر الحق، وإن توفرت فيه مجموعة من العناصر ولم تكتمل فيه المواصفات[(3)].

وقد درس "حازم" الفرق بين الأقاويل الشعرية والأقاويل غير الشعرية حين فرّق بين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي، وأول ما بدأ به هو أن كل ما يحسن به الكلام ليس مقصودا في الأسلوب العلمي، وهو المقصود في الأسلوب الأدبي أو الأقاويل الشعرية، لأن حسن الأسلوب في لغة العلم لا يتجه مباشرة إلى إثارة النفس[(4)]، كما نبّه "حازم" إلى أن المعاني العلمية محلّها

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 30 .

(2) ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2، ص 76.

(3) ينظر: علي لغزيوي: نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس، حازم القرطاجني نموذجا، مطبعة سايس، فاس، المغرب، ص 61.

(4) ينظر: محمد محمد أبو موسى: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ص 98.

الأذهان، فهي متعلقة بالذهن وليس بالحسن أو القبح من مقاصدها؛ بل هي تعتمد على الصواب أوالخطأ وذلك بخلاف المعاني الشعرية التي أساسها الحسن[1].

وبذلك ندرك أن من أهم الفروق المميزة بين ما هو شعر وما ليس شعرا هو ما يحدث في النفس من أثر، وهذا الأثر يرتبط بدرجة الإبداع واستعداد النفس لقبوله، لأن الشعر بمثابة «آنية الزجاج التي تشفّ عن صورة ما تحويه، فيكون بذلك أشد إبهاجا وتحريكا للنفوس من غيره من الأقاويل»[2].

وقد أرجع "حازم" شعرية الشعر إلى مراعاة جملة من الأمور الضرورية التي تحققها من «اختيار مواد اللفظ وانتقاء أفضلها، وتركيبها التركيب المتلائم المتشاكل واستقصاء أجزاء العبارات حتى تكون حسنة الإعراب من جملة المعنى وتفاصيله»[3].

ف"حازم " يحافظ على العناصر الأساسية التي لا يمكن أن تتحقق شعرية الشعر إلا بها، لذا نقول إن الشعرية تهتم بجميع عناصر العمل الأدبي، وما ينشأ بينها من علاقات؛ بل هي «لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي؛ وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني»[4]، وهذا ما يجعلنا نسعى إلى البحث في أهم العناصر المكونة لشعرية الشعر –في كتاب منهاج البلغاء– أو ما أطلق عليه" حازم " مصطلح (قوانين الصناعة الشعرية).

## 2/ قوانين الصناعة الشعرية في منهاج البلغاء وسراج الأدباء:

### 1.2. شعرية التخييل:

إن المتأمل لكتاب (المنهاج) يدرك أن "حازما" جعل من (التخييل )عنصرا جوهريا في الشعر، كما يجعله يحظى بمكانة أولى مرتبطا بمصطلح آخر لا يقل عنه أهمية هو مصطلح

(1) ينظر: محمد محمد أبو موسى: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ، ص 50.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 121.

(3) المصدر نفسه، ص 119.

(4) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 20.

(المحاكاة) باعتبارها وسيلة "للتخييل" يقول: «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة»[1]. فخاصية الشعرية لا تتحقق في الشعر إلا بالتخييل، فكل شعر لا يتحقق فيه التخييل لا يستحق أن نطلق عليه (شعر)؛ وإنما هو مجرد نظم، فالتخييل يمثل الجانب الإبداعي من عملية التعبير الشعري والأساس اللازم لقيام عملية المحاكاة الشعرية ؛ فالمحاكاة التي تشكل حقيقة الخطاب الشعري لا تتحقق دون فاعلية التخييل عند الشاعر، وهذا يدل على أنهما متكاملان، إلا أن " جابر عصفور " يقول : «إن الشعر لا يمكن أن يتحقق بالعنصر التخييلي وحده، كما أنه لا يمكن أن يتحقق بعنصري الوزن والقافية وحدهما أيضا، وربما كان الأقرب إلى الدقة أن نقول إن فاعلية التخييل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية، وهذه لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة بطبيعة الحال»[2]، وبذلك نرى أن "جابر عصفور" لا يربط شعرية الشعر بعناصرها الأساسية فقط (المحاكاة والتخييل)؛ بل يزيد عنها العناصر البنائية المتمثلة في الوزن والقافية والتركيب، فتضافر هذه العناصر فيما بينها هو ما يحقق جمالية النص وشعريته.

ويقع التخييل حسب" حازم " من أربعة أنحاء هي[3]:

1. من جهة المعنى
2. من جهة الأسلوب.
3. من جهة اللفظ.
4. من جهة النظم والوزن

وينقسم "التخييل" حسب هذه الأنحاء إلى:

1/ تخييل ضروري: ويكون في تخاييل المعاني من جهة الألفاظ.

2/ تخييل ليس ضروريا ولكنه مستحب: كونه يكمل الضروري ويتممه.

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 21.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 243.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

ويتمثل في تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، والأوزان والنظم، ويرى "حازم "أن المستحب من هذه التخاييل هو تخييل الأسلوب[1].

وقد ارتبط (التخييل) حسب "حازم" بالمقول له (المتلقي) بما يحدثه من أثر وانفعال يجعله يتجاوب وجدانيا مع النص، لذا قيل إنه يحدد طبيعة (المحاكاة) من جهة المتلقي[2]، وهذا ما يجعل وظيفة (التخييل) هنا وظيفة نفسية، كما أن (التخييل) هو الركن الذي يمنح الشعرية للنصوص بغض النظر عن كونها صادقة أو كاذبة، فما كان من الأقاويل مبنيا على تخييل، وفيه (محاكاة) كان قولا شعريا حتى وإن كان القول واقعا في أحد الطرفين النقيضين (صدق/كذب) وكان تخييليا عددناه من الصناعة الشعرية؛ إذ أن ما تتقوّم به الصناعة الشعرية –وهو التخييل– غير مناقض لواحد من الطرفين[3].

وقد ربط "حازم " (التخييل) بقضية الكذب، ورأى أن نفي صفة الكذب عن الشعر تستدعي نفيه عن العناصر والقوانين المكونة له من قبيل (التخييل) ؛ حيث أن الشيء قد يخيَّل على ما هو عليه، وقد يخيَّل على غير ما هو عليها، لذا «واجه حازم كل الظلال السيئة التي تعتور التخييل وشعر أن عليه أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه، خاصة أولئك الذين قرنوا التخييل بالكذب وافترضوا أن القول المخيَّل هو القول الكاذب بالضرورة»[4].

أما الصدق فإننا نجد" حازما " لا يوليه اهتماما كبيرا مقابل عنصر (التخييل) ؛ بل إنه قد يقدم (التخييل) على التصديق في النص الإبداعي يقول «والمخيل من الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري ، سواء كان المقول مصدّقا به أو غير مصدّق به، فإن كونه مصدقا به ، غير كونه مخيلا أو غير مخيل ، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرّة أخرى أو

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(2) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 245.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 62، 63.

(4) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 79.

على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق » [1] ؛ إذ يشتد ولوع وانفعال النفس بـ(التخييل) ، فهو العنصر الأساسي في تحديد شعرية النصوص الإبداعية وإبراز جمالها الفني، ويعرّف لنا"حازم" (التخييل) بقوله: «ان تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2].

ويتبيّن من هذا أن السامع (الجمهور) يولِّد صورة أو صورا في خياله عن الكلام المنطوق فينفعل لتلك الصور انبساطا أو انقباضا؛ أي أن (التخييل) يكون بين الصورة الذهنية الناشئة عن الكلام المنطوق، وما يحدثه من انفعال في نفس السامع/ المتلقي، وبهذا تظهر نظرية (التخييل) الشعري عند "حازم "، والتي على أساسها يتحقق الشعر الجيد المخيَّل، وذلك «بأن يعمد الشاعر عن طريق المحاكاة إلى تركيب مناظرة لصور المدركات الحسية التي يدركها الخيال أو القوة المصورة، فتصل إلى القوة المخيلة، فتنفعل لها بالبسط أو القبض»[3]، فـ "حازم" يرى أن (التخييل) هو ما يُكسب النصوص شعريتها سواء أكان هذا التخييل ضروريا أم ثانويا يقول «وكثير من الكلام الذي ليس بشعريّ باعتبار التخييل الاول يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني، وإن غاب هذا عن كثير من الناس»[4].

فـ(التخييل) مطية القول الشعري وما يحدثه من انفعال في نفسية السامع هو الهدف الأساس عند "حازم "؛ إذ لا يهمه إن كانت مقدمات هذا القول كاذبة أو صادقة شرط أن تتوفر على عنصر التخييل.

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 85.

(2) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 89.

(3) سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط1، 1980، ص 123.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 94.

وقد فرَّق "حازم " بين (التخييل) في الشعر اليوناني والشعر العربي ملاحظا أن (التخييل) في الشعر العربي له أصول في الواقع أو الوجود، أما (التخييل) في الشعر اليوناني فإنه لا يقوم على أصل ما في الواقع أو الوجود؛ بل على أساطير أو خرافات مختلفة ؛ حيث انبنى الشعر اليوناني على تخييل الأفعال والأحداث ومحاكاتها خلافا للشعر العربي الذي انبنى على تخييل معاني الأفعال ودلالاتها، ثم التعبير عنها تعبيرا فنيا قصد التأثير والتعجيب، يقول في هذا السياق «إن الأشعار اليونانية إنما كانت أغراضا محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها ، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، و يجعلون أحاديثها أمثالا و أمثلة لما وقع في الوجود، وكانت لهم أيضا أمثال في أشياء موجودة نحوا من أمثال كليلة ودمنة»(1).

حيث جاءت الشعرية العربية مختلفة عن شعرية اليونان في أسس(التخييل) وأساليب التعبير، فغاية الشعر تتجلى فيما يخلقه من أثر في النفس إزاء فعل معين رغبة فيه أو رغبة عنه؛ فالشعر اليوناني إنما يُقصد به في أكثر الأمر( محاكاة ) الأفعال والأحوال لا غير، أما الذوات فلم ينشغلوا بمحاكاتها كما العرب يقول "حازم" : «فلم يكن لهم فيها كبير التصرف كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه، وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال»(2).

وبذلك يكون (التخييل) وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وليس من الضرورة أن يكون الفعل ذاته مطابقا للحقيقة، ولكن من الضرورة أن ينجح الشاعر في تخييل ذلك. وإذا كان الخطيب يعمد إلى الإقناع في القول، فإن الشاعر يعمد إلى (التخييل) باعتباره الوسيلة المثلى التي يتخذها الشاعر للتسرّب بأرائه إلى نفس الإنسان، وهذا ما جعل أعرق المعاني عند" حازم "هي ما وافق الأغراض الإنسانية(3).

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 68.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

(3) ينظر: عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب ، 1991 ،ص 242.

وقد جاء (التخييل) بعدّة مفاهيم أساسية تنحدر من جذر لغوي واحد مثل: الخيال والتخيّل.

ونعني ب(**الخيال**) «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»[(1)]، وتتحدّد وظيفته وأهميته عند الشاعر حين يرتقي من المدركات الحسية إلى المجاز؛ إذ يجعل "حازم " من الخيال انعكاسا لصور المرئيات والمحسوسات في الذهن «فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها، وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة التي تقدّم بها الحس والمشاهدة»[(2)].

و نفهم من ذلك أن خيالات ما في الحس من صور إذا كانت منتظمة في الفكر على ما هي عليه، فإن هذا لا يتباين مع ما تشابه في الحس.

أما(**التخيُّل**) فمن معانيه: التوهم، والتشبّه، جاء في (لسان العرب) «تخيّل الشيء له: تشبّه»[(3)]، ويقال أيضا: «تخيّل الشيء لديه: شبّه كما في التخيّل الوهمي»[(4)]، وقد ورد هذا المصطلح في القرآن الكريم بمعنى التوهم، وذلك في قوله تعالى:« يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ»[(5)].

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 17.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 38، 39.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (خ.يّ.ل).

(4) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971، ص 262.

(5) سورة طه/ الآية [66].

ولو حاولنا البحث في دفاتر الشعر عن ماهيته لتوقفنا عند فاعلية التخيّل كونه يرتبط بالمبدع، وبذاته إذ يحدد طبيعة المحاكاة الشعرية من زاوية المبدع[1]، وهي الزاوية التي تعتبر الشاعر مصدرا للفاعلية وبذلك تكون القصيدة نتيجة طبيعية للفعل التخيّلي للمحاكاة[2].

والقاريء لمنهاج "حازم" يلحظ تداخلا بين المفاهيم الثلاثة: محاكاة، تخيّل، تخييل لتعالقهم وتقاطعهم جميعا بمفهوم الشعر والعمل الإبداعي بصفة عامة؛ إذ تترابط هذه المصطلحات وتتجاوب لتصف الخاصية النوعية للعمل الفني من زواياه المتعددة، وما ينطبق على الفن بعامة ينطبق على الشعر بخاصة، وبهذا يصبح العمل الفني (محاكاة) لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان بمعناها المتكامل، ويصبح العمل الفني (تخيلا) لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه ... وأخيرا يصبح العمل الفني ( تخييلا ) لو نظرنا له من زاوية القوى النفسية التي تتلقاه، والتي يخلق فيها العمل آثاره[3].

فـ(التخيّل) عملية تقترن بالشعر وبإبداعه، فهو فعلٌ مرتبط بقدرة الكاتب على إدراك المحسوس ونقله في معان يقول" حازم ":«إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ»[4].

---

(1) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 245.

(2) ينظر:المرجع نفسه ، ص 244.

(3) ينظر: جابر عصفور : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 191.

(4) حازم القرطاجني:، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18، 19.

و لم يستفض" حازم " في هذا المفهوم كثيرا حتى لا يبالغ الشاعر في استخدامه والتعويل عليه، لأن تفكيره ظل مرتبطا بطريقة الثقافة والحضارة اللتين صاغتا المواقف الخاصة بالإبداع والكتابة والمتخيل[1].

ونفهم من هذا أن الشاعر إذا ما أحكم عملية الإدراك للعالم تحكّم في الألفاظ واستطاع إنشاء معنى في أذهان السامعين، وبذلك يجوز للشاعر بناء كلامه على تخيل أشياء من الموجودات ليبسط النفوس أو يقبضها عنه، كما يرى "حازم" أن قوة التخيّل أساسية بالنسبة للشاعر؛ إذ لا يكتمل قوله الإبداعي إلا إذا كانت له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة[2].

**فالقوة الحافظة:** يغتني معينها من خيالات الفكر منتظمة محفوظة في نصابه، فإذا أراد الشاعر أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللائق قد حفّزته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود . ويقتضي الأمر أن نفرق بين المنتظم الخيالات والمعتكر الخيالات؛ فالأول تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع ، فإذا أراد أي حجر شاء على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه، فأخذه منه ونظمه، أما الثاني فحاله كناظم تكون جواهره مختلطة، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب في تفتيشه، وربما لم يقع على البغية، فنظم في الموضع غير ما يليق به [3].

أما **القوة المائزة:** فتقوم على مَلَكة التمييز بين ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض، وما لا يستقيم على ذلك[4].

وتأتي **القوة الصانعة:** جامعة تضم في لحمة واحدة بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية.

---

(1) ينظر: أحمد الجودة: بحوث في الشعريات _ مفاهيم واتجاهات _ مطبعة التفسير الفني ، صفاقس، تونس ، دت ، 2004 ، ص 166.

(2) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 42.

(3) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 42، 43.

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص 43.

وحتى تستقيم عملية الإبداع الشعري عند الشاعر لابد من تضافر هذه القِوى الثلاث وما جرى مجراها في طبعه[1].

وعلى قدر النهل منها والالتزام بها يُثري رصيد الشاعر ويخصب خياله وتتوالد معانيه، فتمتد بذلك جسور التواصل وحبال الخيالات وبؤر التأثير على المتلقي، وهو ما تصبو إليه –كغاية قصوى– شعرية التخييل عند "حازم".

### 2.2.شعرية المحاكاة:

يعدّ مصطلح (المحاكاة) من أكثر المفاهيم رواجا في كتاب (المنهاج)، فـ(التخييل) و(المحاكاة) مصطلحان متلازمان في نظرية "حازم"؛ بل هما عاملان أساسيان في توليد الشعرية، وقد تردد ذكرهما مقترنين كثيرا حتى أوهم اقترانهما معظم الدارسين بأنهما مترادفان[2].

ويذهب "حازم " في مسألة (المحاكاة) مذهب (التخييل) بالنسبة للشعر؛ إذ يقول: «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيأة»[3].

وبذلك يكون جمال الشعر مقرونا بجمال (المحاكاة)، إذا حسنت حسن الشعر وإن قبّحت أدت إلى رداءته.

وقد وردت (المحاكاة ) بدلالات عدّة، إذ نجدها بمعنى التشبيه في الغالب[4]،« لأن التشبيه يحاكي فيه المشبه والمشبه به»[5]، كما ترددت بمعنى الوصف، لأن الوصف يحاكي الموصوف. و في ربط " حازم " (المحاكاة) بالشعر يردّ على من يقول التشبيه والمحاكاة من جملة الكذب «لأن

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

(2) ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 331.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71، 72.

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص 75.

(5) محمد محمد أبو موسى: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ص 73.

الشيء إذا أشبه بالشيء فتشبيهه به صادق لأن المشبَّه مخبرٌ أن شيئا أشبه شيئا وكذلك هو بلا شك»[1].

ومفهوم (المحاكاة) عند "حازم" يرتبط بسياق نفي الكذب عن الشعر والدفاع عن مفهومه الحقيقي، (فالمحاكاة) في تصوره عبارة عن واسطة تتوسط العالم الخارجي والتخيل المرتبط بالمبدع فهي نشاط تخيلي في المقام الأول، تتم بالقوى المتخيلة عند كل من المتلقي والمبدع، وبذلك يكون لها جانبان: جانبها التخيلي المرتبط بالمبدع وجانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتلقي[2]، وقد لا تُحقق (المحاكاة ) شرط (التخييل) لأن (التخييل) يحصل بتوافر شروط معينة هي ذاتها شروط الإبداع الجيد و(المحاكاة ) الحسنة، ويبيّن ذلك قول "حازم ":«وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها؛ بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها»[3].

ونفرق من خلال هذا التعريف بين ماهية (المحاكاة) من حيث آلياتها وموضوعها وبين (التخييل) الذي ينحصر في الأثر النفسي الذي تخلّفه (المحاكاة )الجيدة، وتحصيل حاصل تبقى (المحاكاة) يد فاعلة في (التخييل) والتي بها يتولد الأثر النفسي وتكتمل غايته.

إلا أن ربط "حازم" (للمحاكاة ) بـ(التخييل) في كثير من نصوصه يوهم القاريء أنهما واحد، وإذا حاولنا أن نقف عند هذا الإشكال للتفصيل أكثر، فإنه يمكننا القول: إن لفظ (المحاكاة ) يصدق على (المحاكاة) الجيدة والرديئة، لكن (التخييل) يتحقق بالأولى ولا يتحقق بالثانية[4]، وهذا ما يجعل صناعة الشعر «تعتمد على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 75.

(2) ينظر: محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 175.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 121.

(4) ينظر: سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ص 54، 55.

بحسن المحاكاة»[1]؛ إذ يبقى كل من انفعال المتلقي وتأثره واستجابته مرتبطا بالكيفية التي تشكل بها (المحاكاة) المعنى الشعري، وبذلك تكون (المحاكاة) توظيفا شعريا للغة، وبهذا يكون أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب، وحول فكرة (المحاكاة) التي تجاوز بها "حازم " مسألة التصوير الخارجي لواقع الموجودات إلى كونها ملكة وجبّلة إنسانية يقول :«لما كانت النفوس قد جُبلت على التنبّه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والإلتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان»[2]، وبذلك يكون العالم الخارجي (الموجودات) هو الصورة المنقولة في المتون الشعرية من خلال (المحاكاة) ؛ حيث يهدف الشعر إلى «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما»[3].

والمتفحّص لكتاب (المنهاج) يجد "حازما" قد قسّم (المحاكاة) إلى نوعين: مباشرة بغير واسطة ومحاكاة بواسطة؛ إذ تختلف وتتفاوت كل واحدة عن الأخرى يقول: «تتقسم المحاكاة من جهة ما تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة إلى قمسين؛ قسم يخيّل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيَّل لك الشيء في غيره، وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا، فتعرف المصور بالصورة، وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة ، فكذلك الشاعر تارة يخيّل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيّلها لك بصفات شيء آخر هو مماثلة لصفات ذلك الشيء»[4]؛ فـ(المحاكاة) عند "حازم " لا تحيد عن هذين النمطين، لذا نجده يدعو كما دعا "ابن طباطبا" إلى تجنب الاستحالة في (المحاكاة ) والبعد عن الحقيقة، يقول "ابن طباطا": «وينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 62.

(2) المصدر نفسه، ص 116.

(3) المصدر نفسه ، ص 120.

(4) المصدر نفسه، ص 94.

والحكايات الغلقة والإيماء المشكّل...ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، ومن الإستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها»[1].

إذ نجد "حازما" يحاذي هذا المفهوم حين جعل( محاكاة ) الشيء نفسه هي ( المحاكاة ) التي ليست بواسطة ، ومحاكاة الشيء بغيره هي التي تكون بواسطة [2]، ويعمّق فكرته أكثر بأفضلية (محاكاة) الشيء بغيره (المحاكاة بواسطة) عن محاكاة الشيء بصفاته (محاكاة بغير بواسطة)، وذلك لما في النوع الأول من جدَّة وطرافة ، وفتح المجالات أمام الشاعر للإبداع الفني ليست في (محاكاة) الشيء بصفاته نفسه[3] ، وبذلك يكون للمحاكاة دور مهم في إبداء شعرية النصوص ؛ فحيثما كانت ( المحاكاة ) و( التخييل) تجلَّت الشعرية ، وكون أفضل الشعر ما كانت محاكاته جيدة ، فهذا يعني أنه كلما كانت (المحاكاة) على درجة عالية من الجودة كلما قربت الشعرية.

وقد قسَّم (المحاكاة) تبعا لوجود طرفي المحاكاة إلى نوعين: [4]

- محاكاة موجود بموجود.
- محاكاة موجود لمفروض الوجود.

ليزيد "حازم" في تقسيمها بحسب إدراك طرفيها وبحسب ما يلاقيه الطرفان من الألفة والاستغراب يقول : «لا يخلو المحاكي أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدرة، ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه ، و محاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس أومحاكاة محسوس بغير محسوس أو غير محسوس بمحسوس أو مدرك بغير الحس بمثله في

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 199-200.
(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 94، 95.
(3) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 129.
(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص 91.

الإدراك، وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب أو معتاد بمستغرب أو مستغرب بمعتاد»[1].

وتماشيا مع القصد و الغرض قسّم" حازم " (المحاكاة) تقسيما ثلاثيا: محاكاة تحسين، محاكاة تقبيح، محاكاة مطابقة[2] . و لم يكن "حازما " في هذا الشأن صاحب قصب السبق؛ بل تطرق إليه فلاسفة اليونان مجسدا عند " أرسطو" خاصة عندما قسم المحاكاة حسب: المادة و الطريقة والموضوع [3].

ولم يتوقف "حازم" في دراسته (للمحاكاة) عند حدود المفهوم والتقسيم فقط؛ بل بحث في علاقتها بالكذب ، وقرّر أنه لا تناقض بينهما، لأن الشاعر وهو يحاكي قد يكون صادقا ما لم يتجاوز حد الاقتصاد، ويمثل ذلك بقوله (إنه كالشيء) على سبيل التشبيه، وكان فيه شبه منه، فهو قول حقّ ، وعلّل ذلك بكون حروف التشبيه (الكاف) وغيره ؛ إنما وضعت لتدل على الشبه من حيث إنه موجود ، قلّ أو كثر لا من حيث الكمية ، لأن الشبه قد يقوى وقد يضعف وتكون المحاكاة مع ذلك صادقة ؛ إلا أنها في أحد الحالتين أوضح من الأخرى[4].

ويقف "حازم " في هذا السياق موقفا صارما؛ إذ يرفض فكرة أن يكون التشبيه والمحاكاة من كذب الشعر ، لأن الشيء إذا أشبه الشيء فتشبيهه به يكون صادقا ، والمشبّه في هذه الحالة لا يعدو أن يكون مخبرا، والتشبيه الصادق في نظر " حازم " يكون بإظهار الحرف أو إضماره[5]، وقد مثّل لذلك بجملة من الآيات القرآنية كان التشبيه فيها ظاهرا من مثل قوله تعالى: «وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا»[6].

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ، ص 91، 92.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص نفسها.

(3) ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 96.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 75.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

(6) سورة النور/ الآية [39].

حيث شبّه الماء بالسراب، وكان التشبيه ظاهرا، والحقيقة الشعرية من وجهة نظر" حازم " عبارة عن نوع من الإدراك للعالم المرئي، وذلك لما (للمحاكاة ) من أثر في نقل المعنى المحاكى من مجال العالم المادي الفعلي إلى مجال العالم الفني الخيالي، فيُضفي عليها بهذا النقل قيمة جمالية من حيث أن الموضوع المحاكى لا يبدو في العمل الشعري كما هو في حقيقته الواقعية؛ بل يتجلى في صورة معدلة هي من نِتاج خيال الشاعر؛ والفارق بين موضوع (المحاكاة) في حقيقته الواقعية وحقيقته الفنية هو الفارق بين مواقع الأشياء في الأعيان وصورها الفنية في الأذهان من جهة ما عليه هيئة هذه الصور ودلالتها على ما هو خارج الذهن من ناحية، ومواقع تلك الصور من النفوس من ناحية ثانية، وبذلك تصبح الحقائق والظواهر الكونية والصور المرئية الظاهرة وتأسيسها في مستويات وتنظيمات أخرى مما يكسبها أبعادا مغايرة وتصورات جديدة[(1)].

وبذلك تكون (المحاكاة) عملية إبداعية تكسوها مسحة جمالية تمتد فاعليتها لتؤثر في نفس المتلقي، ورغم تركيز "حازم" على (المحاكاة) بوصفها مكونا أساسيا في بنية الشعر؛ إلا أن رؤيته للشعرية ذات طبيعة معيارية، ذلك أن الشعرية تخضع إلى تراتب معياري تتباين في ضوئه مستوياتها، وعليه فإنه يحدد مستوى الشعرية على أساس درجة الإبداع في (المحاكاة) أو التقليد، فتكون (المحاكاة) وفق ذلك نوعين: 1/ محاكاة تقليدية مكررة، 2/ محاكاة مخترعة[(2)].

إذ نجد "حازما " يقول: «وتنقسم المحاكاة أيضا من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بما عهد – قسمين؛ فالقسم الأول: هو التشبيه المتداول بين الناس ، والقسم الثاني: هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع، وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدّرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط»[(3)] ، ويؤكد "حازم" على آلية التشبيه باعتباره

(1) ينظر: نوال الإبراهيم: "طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني"، مجلة فصول، ع1، مصر، نوفمبر، ديسمبر، 1985، ص 85، 86.

(2) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص 147.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 96.

صياغة للمعنى أو أسلوب فني لتجسيده وهو المعوّل عليه في القيمة الشعرية، أما المعنى نفسه فلا يعتد به "القرطاجني" ، ولا غرابة في ذلك، مادام يرى أن المعاني واحدة ثابتة في العقل؛ لاسيما المعاني الكلية يقول: «وأما المعنى في نفسه فحقيقة واحدة، ولا فرق بالنظر إلى حقيقته بين أن يكون جديدا مخترعا وأن يكون قديما متداولا»[(1)]؛ فالأمر سيان عنده أما عندنا فنفهم أن المعوّل عليه في الصناعة الشعرية هو تشكيل المعنى وصياغته على نحو يجعله مؤهلا لأداء وظيفته التخييلية، وهذا ما يصبو إليه الشعر من خلال اعتماده على إتقان (المحاكاة) و إجادتها ، فكلّما حسنت (المحاكاة ) بابتداع علاقات جديدة بين الأشياء أو اكتشاف ما هو غير مألوف من وجوه الشيء أو هيئاته ، إشتد أثرها النفسي جرّاء غرابة التصوير، وهذا يعني قوة تخييل النفس لصور المعاني، فيقوى تحفيزها إلى ما قصد به دفعها إليه من مقاصد الكلام [(2)].

ومقصد "حازم" في هذا المقام الإجادة في التشبيه وإتقان (المحاكاة ) بابتداع علاقات غريبة بين الأشياء تضرب وتغرب في الخيال؛ والأمر سيان بالنسبة للمعاني التي تُعد العمود الفقري في العملية الشعرية، فوظيفتها في إحداث الأثر النفسي وقف على مستوى تشكيل وصياغة المعنى المراد إبلاغه وإثارته في نفس المتلقي.

### 3.2. شعرية الخطابة/ خطابية الشعر:

انصبت جهود " حازم " في منهاجه على وضع قانون أو فلسفة للبلاغة متمثلة في الشعر باعتباره أهم الأجناس الأدبية رواجا كما اهتم بالخطابة، باعتبارها جنسا ثانيا من الأجناس التي عرفها العرب، محاولا تحديد أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف بين الجنسين وما يقع من تداخل بينهما، وإمكان استعارة أحدهما من الآخر بعض مقوماته وخصائصه[(3)].

ويؤكد "حازم" في منهاجه على حقيقة التأصيل لفني الشعر والخطابة كونهما ينحدران من علم البلاغة، ويضع يده على أهم أوجه الشبه والاختلاف بينهما، فيقول: «لما كان علم البلاغة مشتملا

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 96.

(2) ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 96 ، 97 .

(3) ينظر: علي لغزيوي: نظرية الشعر و المنهج النقدي في الأندلس، حازم القرطاجني نموذجا ، ص 122.

على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده... وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما أشتدت علقته بأغراض الإنسان»(1).

وهذا ما دفع بـ"جابر عصفور" إلى القول: «إن حازما يعالج علم البلاغة من زاوية الشعر على وجه التخصيص أو التحديد، فهو في كل ما تعرض له في كتابه(منهاج البلغاء) أو على الأقل ما وصلنا من الكتاب مهتم كل الاهتمام بالشعر؛ بل إنه عندما يتجاوز الشعر إلى الخطابة فإنما يفعّل ذلك ليزيد من تحديد ماهية الشعر ومهمته وأداته على السواء»(2)، ونفهم من هذا أن "حازما" ينطلق من نظرية تقوم على اعتبار علم البلاغة أصلا مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة باعتبارهما فرعين من ذلك الأصل، وعند تطرقه للحديث عن نقاط التشابه والاختلاف نجده يتكلم عن اختلافهما في الوسيلة؛ إذ يعتمد الشعر على التخييل، أما الخطابة فتعتمد على الإقناع ، ليشترك كل منها في نقطة مهمة هي الأثر الذي يحدثانه في المتلقي؛ يقول: «لما كان كل كلام يحتمل الصدق والكذب، إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال، وكان اعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين، اللهم إلا أن يعدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق...واعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسب المحاكاة، وكان التخييل لا ينافي القين كما نفاه الظن...لذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يُعد شعرا من حيث هو كذب؛ بل من حيث هو كلام مخيَّل»(3).

والفيصل في هذا الأمر أن "حازما" يقيم مقارنة بين الأقاويل الخطابية والشعرية انطلاقا من تسليم البعض أن الأقاويل الخطابية أقاويل إقناعية صادقة، أما الأقاويل الشعرية؛ فهي أقاويل تخييلية كاذبة تعتمد على مقدمات كاذبة، أما "حازم" فيرى أن كل كلام يحتمل الصدق قد يحتمل

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 20، 21.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث الشعري ، ص 205.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 62، 63.

الكذب أيضا، كما أن الخطابة من وجهة نظره تعتمد على تقوية الظن، ليبقى الشعر قوامه التخييل الذي لا يعني الكذب لأنه لا يناقض اليقين ولا ينافيه.

وتقوم الخطابة على الإقناع معتمدة على تقوية الظن لا على اليقين، والشعر أحق أن يُقال فيه أن مقدماته تكون صادقة ؛ إذا ما نقل الشيء على ما هو عليه، وتكون كاذبة إذا خيَّل الشيء على غير ما هو عليه، ومن ثمة فما كان من الأقاويل شاملا لعنصري (التخييل) و(المحاكاة)، فهو قول شعري بصرف النظر إن كانت مقدماته خطابية أو غير خطابية، وبذلك نجد القول الشعري قد يُقيل العناصر الخطابية، ويبقى أدبيا شعريا بامتياز، أما القول الذي إنتفى منه التخييل والمحاكاة وورد فيه الظن والإقناع، فإنه مائل للخطابة ولكنه دخيل في الشعر[1].

وقد فرَّق "القرطاجني" بين الشعر والنثر تفريقا عجيبا، فجعل الشعر مختلفا عن الخطابة في الوسائل؛ إذ أن وسيلة الشعر تحبيب الأشياء للنفوس بالكلام (المخيَّل) الذي تذعن له النفس، و(المحاكاة) التي لها فضل في التعجيب، يقول: «فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، فهو أنه لما كان للنفس في إجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحي إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الانسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر وقد يُشار له إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال، فإذا تلقاه في عبارة بديعة إهتز له وتحرك لمقتضاه ، كما أن العين والنفس تبتهج لإجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور، لذلك إذا عرض عليها في آنية الحِنتم وجب أن تكون الأقاويل أشد الأقاويل تحريكا للنفوس لأنها أشد إفصاحا عمّا به علقة الأغراض الإنسانية»[2].

---

(1) ينظر: محمد بنلحسن بن التيجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 298.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 118.

ويمايز "القرطاجني" في هذا القول بين النثر الذي شبهه بآنية الفخار والشعر في شفافيته وفضحه لأغوار النفس البشرية بالبلور والزجاج الذي يشفّ عمّا بداخله ، فالنثر في هذا المقام يكتم المعنى لسماكته، والشعر يبوح لشفافيته. و من خلال المقارنة بين الشعر والخطابة نلاحظ أن الشعر يفوق النثر من خلال أثره البعيد والقوي على نفس المتلقي.

ورغم أن الشعر و الخطابة يمثل كل منهما جنسا مستقلا بذاته؛ إلا أنهما في الأصل ينبتان في أرضية واحدة وهي علم البلاغة؛ إذ بإمكان أحدهما أخذ وسيلة من الآخر. ليجعل "القرطاجني" من علم البلاغة علما جامعًا للصناعتين الخطابية و الشعرية؛ إذ يرى أن علم البلاغة علما يشتمل على صناعتي الشعر والخطابة اللتان تشتركان في مادة المعاني وتفترقان في صورتي التخييل والإقناع[(1)].

ونفهم من هذا أن مهمة البلاغة هي الكشف عن الإقناع الذي يجعل القول خطابيا، وعن التخييل الذي يجعل القول شعريا، وبذلك نجد "حازما" يرى أنه يجوز للخطابة استعمال اليسير من الأقاويل الشعرية، كما يجوز للشعر استعمال اليسير من الأقاويل النثرية[(2)]، هكذا تستمد الخطابة بعض سمات لغة الشعر لتحقيق وظيفتها لدى المتلقي دون إفراط ؛ «فالخطابة تستخدم ما هو شعري لكنها ملزمة باستخدام قدر يسير من المحاكاة، لأن كثرة استخدام التشبيهات والاستعارات أو كل ما هو خاص باللغة الشعرية يجعل من القول الخطابي قولا شعريا، وهذا يعني أن الفرق الكمي بين الخطابة والشعر في استخدام المحاكاة يتحول إلى تغير كيفي، وبهذا يمكن أن نضع حدودا بين ما هو شعري وما هو خطابي على الرغم من توسل الخطابة بما هو شعري»[(3)].

ويمثل "حازم" للشعر الذي يكون خطابيا بقول أبي تمام:

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 19، 20.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص 361.

(3) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 197.

أَخْرَجْتُمُوه بِكُرْهٍ مِنْ سَجِيَّتِهِ وَالنَّارُ قَدْ تُنْتَضى مِنْ نَاضِرِ السَلَمِ[1]

إذ يرى أن الأقاويل بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع وشعرية كونها متلبّسة بالمحاكاة والخيالات[2].

لكن هذه الشراكة الشعرية الخطابية تكون وفق شروط محددة؛ إذ «الأقاويل المقنعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيّلة مؤكدة لمعانيها مناسبة لها في ما قُصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيَّلة هي العمدة، وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيّلة الواقعة فيها تبعا لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها ، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة»[3]، فـ"حازم" يجعل اللغة عنصرا مزيجا لقناع الأقاويل؛ فالتي تروم إيقاع الظن وتقويه لن تجنح إلى الإيهام والمجاز؛ بمعنى أنها ستكون لغة واضحة مباشرة تقريرية، أما لغة الشعر فقلَّما تسلّم نفسها لمتلقيها[4].

وعلى الرغم من مباينة الخطابة للشعر في الجانب اللغوي؛ إلا أنها تظل أحيانا قريبة من أقاويله لاعتمادها على الخيال، يقول "إليا حاوي": «فالخيال إذا هو الذي يترجم الشعور ويصوره، ولئن صح ذلك بالنسبة إلى الفنانين عامة، فهو أصح بالنسبة إلى الخطيب؛ لأن الخيال يمثل تلك الأصقاع الوهمية التي يصبح فيها الإنسان كثير الانفعال مُعدا لتقبل التأثيرات والطواريء، وضرورة الخيال تتعاظم في الخطابة لأنها تُعنى بالتأثير، والمرء يتأثر بما يُشخص أمامه ويراه أكثر مما يتأثر بما يدأب لتمثيله في ذهنه»[5].

إذ يرى "حازم" أن الشعر لا يفارق البرهان والجدل والخطابة؛ إلا بما فيه من (التخييل) و(المحاكاة) ، أما الخطابة فهي تقوم على الإقناع بالدرجة الأولى[6]؛ إذ التخييل أصيل في الشعر

(1) حبيب بن أوس الطائي (أبو تمام) : الديوان، تح: محمد عبده عزام، شر: الخطيب التبريزي، دار المعارف، القاهرة، ج3، ط3، ص 189.

(2) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 67.

(3) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 362.

(4) ينظر: محمد بنلحسن بن التيجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 301.

(5) إليا حاوي: فن الخطابة وتطورها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 100.

(6) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 70، 71.

دخيل في الخطابة، والإقناع أصيل في الخطابة دخيل في الشعر، « فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل و موجودة فيه المحاكاة، فهو يُعد قولا شعريا سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، وما لم يقع فيه ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنيا على الٌإقناع و غلبة الظن خاصة، أو يكون مبنيا على غير ذلك، فإن كان مبنيا على الإقناع خاصة كان أصيلا في الخطابة دخيلا في الشعر سائغا فيه، وما كان مبنيا على غير الإقناع، مما ليس فيه محاكاة، فإن وروده في الشعر والخطابة عبثٌ وجهالة...» [(1)].

وعلى الرغم من قبول "حازم" لمسألة تداخل الشعر والخطابة؛ إلا أنه يضع مقابل ذلك حدودا فاصلة بين الجنسين؛ إذ المعاني الشعرية قوامها التخييل والخطابية قوامها الإقناع، لكن هذا لا يمنع من استعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية، وكذلك الأمر بالنسبة للتخاييل ؛ إذ يسوغ استعمالها في الأقاويل الخطابية[(2)]، وقد ميّز" حازم " بين نوعين من المعاني المشتركة بين الشعر والخطابة وهي: المعاني (الصناعية) و(الطبيعية) ؛ تختص الأولى بالمجال العلمي والثانية بالمجال اليومي، يقول: «فالمتصورات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحًا أو ترحًا أو شجوًا، وهي التي ينبغي أن تسميها المتصورات الأصيلة، وما لم يوجد ذلك لها في النفوس، ولا معتقداتها العادية؛ فهي المتصورات الدخيلة، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلم وتكسّب، كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن؛ فالمعاني متعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي ينحى بها نحو ما يستطيبه الجمهور أو يتأثرون له بالجملة، فإذا استعملت فيها، فإنها معيبة لكونها دخيلة في الكلام بحسب الغرض؛ وإنما تكون أصلية في الشعر إذا كان غرض الكلام مبنيا على محاكاتها، وإيقاع التخييل فيها بالقصد الأول، فإن للشاعر أن يبني كلامه على تخيل شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه»[(3)].

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 67.

(2) المصدر نفسه، ص 361.

(3) المصدر نفسه، ص 22، 23.

وبذلك تكون المعاني المرتبطة بالعلوم والصناعات والمهن (المعاني الصناعية) معاني غير فطرية؛ بل دخيلة على المتطورات البشرية، وهي معاني وُجدت تكسُبا وتعلما ولا تُحدِث أي تأثير في الجمهور، كما أن إقحامها في النسيج الشعري يُعد عيبا، أما المعاني الفطرية (الطبيعية)؛ فهي المعاني الشعرية التي تبسط النفوس أو تقبضها، وهذا ما جعل "حازما" يعدها في الأقاويل الشعرية كالماء الذي في الإناء لا تراه ولكن تعرف وجوده لأنه مملوء به، وهو السبب الذي جعل الأقاويل الشعرية أشد تحريكا للنفوس من غيرها. [1].

ويضع "حازم" يده من خلال مناهجه على مناطق الإتفاق من حيث المقصد بين الشعر والخطابة فيقول: «وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه، فكانت الصناعتان متواخيتين لأجل إتفاق المقصد والغرض فيهما، فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه»[2].

وقد اعتمد "حازم" في الفصل بين الخطابة والشعر على طبيعة الوظيفة لكليهما، أما المعاني التي تتقوم بها يجوز النظر إليها من حيث صدقها أو كذبها؛ وإنما تعتمد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين وتعتمد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وإقامة صورها في الذهن بحسب المحاكاة[3]، أما من ناحية الصدق والكذب فإنه يجوز للخطيب أن يستغل الأقاويل الكاذبة في صياغة معانيه، يقول "حازم": «وإنما صح أن تقع الأقاويل الصادقة في الشعر، ولم تصح أن تقع في الخطابة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما تتقوم به صنعة الخطابة (وهو الإقناع) مناقض للأقاويل الصادقة؛ إذ الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة»[4].

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 121.

(2) المصدر نفسه، ص 361.

(3) ينظر : المصدر نفسه، ص 62.

(4) المصدر نفسه ، ص 70.

ليضيف "حازم" فيشترط على الخطيب معرفة وجوه تصريف المعاني ، لأن المعنى الكاذب لا يبلغ مستوى الإقناع إذا لم يكن على سبيل تقوية الظن وتقوية الجهد في الدمغ بالحجج للإقناع، ف«الخطيب واجب عليه والشاعر متأكد في حقه أن يعرف الوجوه التي تصير بها الأقاويل الكاذبة موهمة أنها صدق»[1]، ويعمق "حازم " هذه الفكرة في منهاجه من خلال استحضار مجموعة من الحيّل التي يسلكها الخطيب حتى يكون قوله مقنعا مقبولا يقول: «وإنما يصير القول الكاذب مقنعا وموهما أنه حق بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول له، وتلك التمويهات و الاستدراجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع و الحنكة الحاصلة بإعتياد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك والتدرب في احتذائها»[2]، فبعد أن فرّق "حازم" بين الشعر والخطابة من خلال عامليّ التخييل والإقناع نجده في هذا النص يقيم صلة تداخل بين الاستخدام الشعري والاستخدام الخطابي للغة، لأن الاستدراجات والتمويهات التي جعلها ضرورية في القول الخطابي تعتبر من أولى المقتضيات الضرورية التي يكتمل بها التمويه الشعري.

ويوثق "حازم" الروابط بين الجنسين الشعري والنثري ، لأن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع والإقناع في تلك بالمحاكاة[3]؛ وهو الأمر نفسه الذي أشار إليه "هنريش بليث" في قوله: «الواقع أن النص الشعري يحتوي أيضا على عناصر إقناعية وعناصر حمّالة للأخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية»[4]، وهو ما يؤكد تبادل الأدوار والتقاطع في مواقع تبيح الأخذ من خصوصية كل جنس وتطعيمه بمكونات الآخر، وعلى الرغم من هذا التعالق والتداخل؛ إلا أن المسافات مازالت محفوظة فيما يحفظ كينونة كل واحد منهما.

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراح الأدباء، ص 63.

(2) المصدر نفسه، ص 63.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص 67.

(4) هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، ص 64.

وقد مهّد "حازم" للأقاويل الخطابية بالحديث عن نمط متلقيها، والذين أطلق عليهم اسم (الجمهور)، ومسألة الجمهور أساسية ومُلحّة في الخطابة، لكنها ليست كذلك في الشعر، في الشعر غالبا ثمة مخاطب واحد، وهو يكفي، أما الخطابة فالحال غير الحال، والمخاطب هناك غير المخاطب هنا، خاصة إذا تعلق الأمر بالأدوات والأساليب التي يتوسل بها الخطيب للوصول إلى الجماهير مقارنة بما يتوسل به الشاعر[1]، ونفهم من هذا أن "حازما" يميز بين الخطابة والشعر من حيث الوسيلة والأسلوب ونمط التلقي، ومن خلال ما قاله "حازم" عن قضية تداخل فنّي الشعر والخطابة تتّضح لنا حدود خطابية الشعر وشعرية الخطابة مشترطا معيار التبعية في هذا التداخل، يقول :«ان تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيّلة مؤكدة لمعانيها مناسبة لها في ما قصد بها في الأغراض و أن تكون المخيّلة هي العمدة ، و كذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها ، وأن تكون الأقاويل المقنعة في العمدة»[2].

كما يرفض "حازم" في منهاجه التداخل الذي يخرج فيه الشاعر من حدود الشعرية ليدخل في الخطابية أو العكس يقول: «فإن جاوز حد التساوي، في كلتيهما فجعل عامة الأقاويل الشعرية خطابية وعامة الأقاويل الخطابية شعرية، كان قد أخرج كلتا الصناعتين عن طيرقهما وعدل بها عن سواء مذهبها ووجب رد قوله...ولنسبة كلامه إلى ما ذهب به من المذاهب المعنوية لا إلى ما هيأه من الهيئات اللفظية، وأن تعد الخطابية في ذلك شعرا، والشعر خطابة، فيكون ظاهر الكلام وباطنه متدافعين، وهو مذهب مذموم من الكلام»[3].

وقد ركّز "حازم" في هذا التداخل بين الجنسين على مسألة العامل النفسي سواء لدى المبدع أو المتلقي؛ إذ وجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه،

---

(1) ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 242.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 362.

(3) المصدر نفسه ، ص 361.

وأن تكون الخطابة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيها، ولتواخي الصناعتين و تداخل أقاويل كلتيهما على الأخرى قال القائل:

وَمَا الشِّعْرُ إلاَّ خُطْبَةٌ مِنْ مُؤَلِّفٍ يَجِيُء بِحَقٍ أَوْ يَجِيُء بِبَاطِلٍ[1].

وبذلك يكون معيار الشعرية بين ما هو شعري ، وما هو نثري يحتاج إلى موهبة مخصوصة في معرفة الشعري من النثري وتمييز الشعرية في النص المنجز دون اشتباه أو لبس في إدراك الفروق و القيّم الفنية ؛ فضلا عن التحقق من جوانب التأثير في البنية العميقة للنص، كما أن شعرية النثري تعاني من أزمة التلقي، فهي لم تتمكن من تثبيت هيئتها في النص الحديث، لذلك نشأت مشكلة القراءة والتلقي بسبب فشل التشكيل الجديد من الشعر والنثر[2].

و مما سبق يمكن القول إن الشعرية وُجِدت في النثر كما وُجِدت في الشعر، وهذا ما يلغي صرامة الحدود الفاصلة بينهما[3].

و تحصيل حاصل أن رحيق الشعرية يصفّى من جنس الشعر والنثر على شرط استجلاب الاستحسان من لدن المتلقي.

## 4.2. المعنى وشعرية الغموض والوضوح:

إن المتفحّص لكتاب (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) يجد أن "حازما" يركز على مدى تأثير النص الشعري في المتلقي عن طريق آليتي (التخييل) و(المحاكاة) ؛ إذ نجده يعرِّف الشعر قائلا: «الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه... بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة...وذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب»[4]، وبذلك يكون تأثير النص في المتلقي قد بلغ ذروته كلّما زاد في الغموض والاستغراب،

---

(1) ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراح الأدباء، ص 361.

(2) ينظر: محمد مفتاح عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص 102.

(3) ينظر: لطفي اليوسفي: الشعر و الشعرية، الدار العربية للكتاب، 1992، ص 238.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71.

وخير المعاني ما خلط وضوحها شيء من الغموض ؛ إذ الذهن ينفر من الوضوح التام، مثلما ينفر من الغموض التام[1]؛ الأمر الذي يزج بالمتلقي في كهف من اللُّبس والإبهام، والغموض في المعاني بعضها يرجع إلى المعاني نفسها، وبعضها يرجع إلى الأ لفاظ والعبارات التي يُراد أن يدّل بها على المعنى ؛ ومما يرجع إلى المعاني نفسها كأن يكون المعنى بعيدا أو يكون مبنيا على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها أو يكون متضمنا معنى علميا أو خبرا تاريخيا، فيكون فهم المعنى بعيدا، ولا يمكن الإهتداء إلى فهمه بسهولة، أما الغموض الذي يرجع إلى الألفاظ والعبارات هو كأن يكون اللفظ حوشيا أو غريبا أو مشتركا؛ ففي هذه الحالة لا يعلم ما يدل عليه اللفظ أو يتخيل أنه دلَّ على موضع في الكلام على غير ما جيء به للدلالة عليه ، لذلك يتعذّر فهم المعنى كأن يقع في الكلام تقديم وتأخير أو يكون الكلام مقلوبا أو حدث في العبارة إفراطا في الطول أو في الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف، لذلك فإن كل معنى غامض أو عبارة مستغلقة يرجع سببها إلى بعض هذه الوجوه أو لها معا[2].

ويختلف منهج "حازم" عن سابقيه من النقاد في حديثه عن المعنى، والشعري منه خاصة؛ إذ رغم إتباعه أحيانا لمفاهيم القدامى وتوظيفه لمصطلحاتهم ؛ إلا أنه يحاول تقديم نظرة كلية لا تخلو من شمول ووعي بطبيعة العملية الإبداعية، متأثرا بالروح الفلسفية وقوانينها، ولعله الأمر الذي جعله يتميز عن غيره من النقاد العرب؛ حيث انتهج منهجا مغايرا وصعبا في الوقت نفسه، وذلك لاتصاله بالفلسفة والمنطق، يقول: «وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة، لصعوبة مرامه وتوعر سبُل التوصّل إليه...»[3].

---

(1) ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 163.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 11، 12.

(3) المصدر نفسه ، ص 18.

وقد شغلت قضية اللفظ والمعنى حيزا كبيرا من دراسات النقاد العرب قديما؛ إذ نجد "الجاحظ" يقول : «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والمدني؛ وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك»(1).

ونستشف من هذا القول إن المعاني قاسم مشترك بين الشعراء مطروحة على قارعة الإبداع الشعري ، إنما وجه المفاضلة يكمن في حسن صياغته وتمام أكمام المعنى من خلاله، أما "ابن رشيق" فيتمثل اللفظ مادة روحها المعنى، فيقول: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد يضعف بضعفه ويقوى بقوته»(2)، وقد قوي ساعد" حازم القرطاجني" في النهل من هذا التخصيب النظري الذي سبقه إليه ثلّة من النقاد العرب القدامى من أمثال" الجاحظ "و"ابن رشيق" ، وما يُحسب له في هذا الشأن هو تطعيم هذه الخلفية النظرية بالثقافة اليونانية التي أَطَّرت مفاهيمه كالآتي:

### 1/ المعاني الأوائل والثواني:

جعل "حازم القرطاجني" من المعاني الشعرية معنيين اثنين أحدهما أساسي وجوهري؛ والثاني مكمّل ،هما (المعاني الأوائل ) و (المعاني الثواني).

ويميّز "حازم" بين هذين المعنيين انطلاقا من علاقتها بالغرض الشعري يقول: «والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر معتمدا إيراده ، ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ، ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك، أو يحال به عليه أو غير ذلك، ولنسمّ المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر: المعاني الأولى؛ ولنسمّ المعاني التي ليست من متن الكلام، ونفس الغرض، ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك، لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأولى بها، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على

(1) الجاحظ : الحيوان، ج3 ، ص 131.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ، ص 124.

بعض الهيآت التي تتلاقى فيها المعاني، ويصار من بعضها بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان»[1].

وقد وضّح "حازم" الفرق بين هذين المعنيين؛ حيث يرى أن المعاني الأولى هي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرها وبنية الكلام عليها[2]، وتكون مكمّلة ومساعدة للأخرى، وعلى المعاني الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأولى، لأن المعاني هذه تستوضح وتبيّن وتقرّب للمتلقي بالمعاني الثواني الممثلة فيها ، أو على الأقل ينبغي أن تكون متساوية لها لتفيد تأكيد المعنى الأول، فإن كان المعنى في الثواني اخفى منه في الأولى قبُح إيرادها لكونها زيادة وحشوًا في الكلام من غير فائدة[3].

و نجد "حازما" في المنهاج يميّز بين المعاني الشعرية و غير الشعرية انطلاقا من علاقتها بالحس، فما تعلّق منها بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، أما المتعلقة بإدراك الذهن فلا مقصد للشعر فيها، و هي إن وردت في الشعر فمن باب التبعية للمعاني المتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلة لها أو ينظر حكم في تلك بحكم في هذه، و يرى أن التمثيل و التنظير فيها يكون من قبيل تمثيل الأشهر بالأخفى وتنظير الأظهر بالأخفى[4].

ويعلل " تامر سلوم" إلحاح "حازم" على خاصية الحسية في المعنى الشعري و التخاييل الشعرية بقوله: «و الواقع أن تركيز حازم على خاصية (الحسية) في التخييل الشعري جعله يفترض التطابق الكامل بين الصورة الذهنية و أصلها الحسي الذي نبعت منه، و يلغي الحدود الفاصلة بين الشعر و الرسم»[5].

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 23.

(2) ينظر : المصدر نفسه، ص 24.

(3) ينظر : المصدر نفسه، ص 23.

(4) ينظر : حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 29، 30.

(5) تامر سلوم: نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1983، ص 195.

ذلك بأن كلا من الشاعر و الرسّام يقدم الواقع تقديما حسيا، و لكن الأول يتوسل باللغة والصورة، و الثاني يتوسل بالألوان و الظلال المباشرة، و كلاهما يصور الواقع و يخيله للمتلقي كأنه محسوس و منظور إليه ، و الغاية المشتركة بينها، و هي إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم[1]، و هذا ما جعل " جابر عصفور" يرى أنه لا مجال في الشعر للتجريد، أو للمعاني المتعلقة بإدراك العقل الخالص في نظر "حازم " [2]. و تبقى هذه القضية ذات أهمية في العملية الإبداعية، تتراوح وتختلف آراء النقاد والدارسين فيها.

و في حديث "حازم" عن علاقة الدلالة بالمعاني نجده يلخصها بثلاثة أضرب هي[3]: دلالة إيضاح، دلالة إبهام، دلالة إيضاح وإبهام.

و الشاعر الجيد يختار ما يناسب مقصده، والغموض لا يرجع إلى المعاني فقط؛ بل يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، كما قد يرجع ذلك إلى المعاني والألفاظ معا[4].

و قد أرجع" حازم " الغموض في المعاني إلى عدة أمور منها: [5]

- دقته وبعد غوره
- بناء المعنى على مقدمة سابقة في الكلام صرف الذهن عن الالتفات إليها.
- ان يتضمن معنى علميا أو خبرا تاريخيا أو محالا به إلى شيء من ذلك؛ بحيث يكون فهم المعنى متوقفا على العلم بذلك.
- ان يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه إلى غير مايجب فتتكره الأفهام.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 196.

(2) ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 332.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 172.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 172.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 172، 173.

– ان يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لإنصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات والتأويلات...وغيرها.

وكون الألفاظ من أهم مكونات الشعر الرئيسية و وسيلة من وسائل الأداء الفني، فإن "القرطاجني" يجعلها تابعة للمعاني خاضعة لها؛ إذ يشترط أن تكون الألفاظ مختارة، حسنة الدلالة على المعنى، تابعة له(1). وأحسن الألفاظ ما عذب و لم يبتذل في الاستعمال(2).

كما يرى أن الألفاظ المستخدمة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسماع والنفوس وحسن موقعها منها، ثم يعود إلى الشاعر ويحرص عليه أن لا يستعمل الحوشي والساقط إلا تسامحا واتساعا؛ حيث تضطره الأوزان والقوافي(3).

وقد جعل من العذوبة معيارا جوهريا للفظ حتى و إن كان غير مألوف المعنى؛ حيث «اللفظ المستعذب و إن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر، لأنه مع استعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه، ما يتصل به من سائر العبارة، و إن لم يكن في الكلام ما يفسره لم يعوز أيضا وجدان مفسره، لكونه مما يعرفه خاصة الجمهور، أو كثير منهم و الإتيان بما يعرف أحسن»(4).

و يستبعد عن ذلك كل ما يتعلق بالألفاظ العلمية و الصناعية، و يدعو إلى تجنبها في الشعر؛ حيث يتكلم "حازم "عن علاقة اللفظ و المعنى بالنظم، فنجده يقدم تصورا يعتمد الرؤية الجمالية للبنية الشعرية و ما يحقق الجودة الفنية فيها يقول: «وأعلم أن المنحى الشعري نسيبا كان أو مدحا أو غير ذلك، فإن نسبة الكلام المقول فيه إليه نسبة القلادة إلى الجيد، لأن الألفاظ والمعاني كاللآليء، و الوزن كالسلك، و المنحى الذي هو مناط الكلام و به اعتلاقه كالجيد له، فكما أن الحُليّ يزداد حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في المنحى الحسن،

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 282.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 82

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 81، 82.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 29.

فلذلك وجب أن يكون من له قوة التشبّه المذكورة أكمل من هذه الصناعة ممّن ليست له تلك القوة»[1].

إذ يرى "حازم" أن الأسلوب يرجع إلى المعاني، أما النظم فيعود إلى الألفاظ، ونسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ.

وما ينبغي ملاحظته في النظم أن "حازما" يدعو إلى احترام المعجم الشعري المناسب لكل غرض، وتجنب الاجترار والتقليد الذي يعيق الإبداع والابتكار؛ إذ يجب مراعاة ما جرى العرب باستعماله في غرض من الأغراض حتى صار كالمختص به، فلا يحسن إيراده في غرض مناقض لذلك الغرض، ومن ذلك استعمال ألفاظ مثل : الجيد في النسيب والهادي والكاهل في الفخر والمديح ...[2].

ولم يتوقف "حازم" عند الغموض فقط؛ بل نجده يحيلنا إلى بعض الحيّل لتفادي الإشكال، فإزالة الغموض في المعاني يكون بأخذ مماثلاتها التي يكون فيها المعنى أوضح، أما في الألفاظ فيكون بما يماثلها من جهة الدلالة[3]، ويكون على عاتق المتلقي فك هذا الغموض وإزالته، لذا ذهبت " فاطمة عبد الله الوهيبي" إلى أنه «ما إن تثار قضية الغموض حتى يحضر المقول له أو المخاطب، وأحسب أن أية معالجة لقضية الغموض في الأدب تتم بمعزل عن موقع المقول له، واستجابته للقول الشعري معالجة ناقصة نقصا مُخلا؛ فالمقول له حاضر في هذه المسألة من صلب التنظير، وفي واقع الأدب باستعداده لتقبل القول الشعري وبقدراته على التحاور والتأويل»[4].

وإذا كانت الغاية من القول الشعري عند "حازم" هي (التخييل) لإحداث اللذة بالخبرة الجمالية، فإن الغموض يكون مشكلة تشير إلى خلل أو فشل في نجاح هذه الوظيفة الأساسية [5] ؛ إذ من

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 342.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 363، 364.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 175، 176.

(4) فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني ، ص 246.

(5) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 247 .

المعاني ما يكون في غاية البيان و منها ما يكون في غاية الإغماض، و منها ما يقع فيها بعض الإغماض، و منها ما تكون بيّنة من جهة و غامضة من جهة، وبيان المعاني يكون بتقريبها من الأوصاف التي تُبعدها عن البيان ، و هذه الأوصاف بعضها يرجع إلى المعنى و بعضها يرجع إلى اللفظ المعبّر عنه ، فالذي يرجع إلى المعنى كأن يكون المعنى في نفسه دقيقا، فإنه يحتاج إلى تأمل وتفهّم ويستوجب من الشاعر في هذه الحالة أن يجتهد في تسهيل العبارة المؤدية إلى المعنى وبسطه، و أن يعطيها حقّها من البيان، و يوضحها غاية ما يستطيع ليزيل عن نفسه اللوم، و ينفي عنها التقصير، و حتى يستطيع الشاعر توضيح ذلك المعنى عليه أن يُقرب منه المعاني الجليّة[1]؛ إذ يُعد المعنى عنصرا حيويا من عناصر البنية الشعرية إلى جانب اللفظ و الوزن و القافية.

لذا أصبح ضروريا العناية به، و إيلائه الإهتمام، و"حازم" يرى في منهاجه أن ثمة معاني شعرية يحسن تعاطيها في مجال الشعر، ومعاني ينبغي الإحتراز عن استعمالها، كما يضع قواعد أخرى في مواضع معينة لصحة المعاني أو فسادها إذا ما أريد للشعر أن يؤدي ما يقصد به من الوظائف انطلاقا من معطيات نفسية حينا و منطقية حينا آخر[2].

و المعاني مثلما هي الألفاظ، منها ما هو مبتذل وضيع، و لذا فقد كان أولى بالشاعر أن يتجنب ما يُشين شعره من المعاني والألفاظ، و يسمو بها على مستوى الإبتذال، و من تلك المعاني التي لا يحسن استعمالها في الشعر نجد المعاني ( المعروفة عند الجمهور) من العامة و ذلك نحو المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن لصنعتها ، لأن أغلب عباراتهم لا يحسن أن تستعار أو تستعمل في مجال الشعر لأنها مزيلة لحلاوة الكلام وحسن موقعه من النفس[3]، و"حازم" يعني بذلك ما يتعلق بالألفاظ و المصطلحات التي تدخل في ميدان العلوم والصنائع؛ الأمر الذي يجعل الشعر أقرب إلى النمط التعليمي الذي يفتقر إلى روح الشعر و لا يمتُّ له إلا بوشاح الوزن والقافية.

---

(1) ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 334.

(2) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها و اتجاهاتها، ص 147.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 28.

و إلى جانب علاقة المعنى بالبنية النفسية ثمة علاقة بين المعاني و البنية المنطقية للفكر الذي تنتظمه مجموعة من المبادئ التي ينسجم معها الفكر حتى يكون الكلام مقبولا:

**1/ صحة التقسيم:** إذ هناك من المعاني ما هو مقابل للتقسيم والتجزئة، فإذا ما أريد تناول مثل تلك المعاني فيحسن استيفاء أقسامها و أجزائها كما هي، و هذا ما يجعلها صحيحة مقبولة «وينبغي أن يحترز في القسمة من وقوع النقص فيها أو التداخل أو وقوع الأمرين فيها معا، كما أن القسمة إذا تمت و سلمت من الخلل الداخل فيها من حيث ذكر و طابق حسن تركيب العبارة منها حسن تركيب المعاني، كان الكلام بذلك أنيق الديباجة قسيم الرواء والهيئة»(1).

و يورد "حازم " أمثلة من الشعر لصحة المعنى في ضوء صحة التقسيم واستقامته ضمن صحة المعنى قول نصيب:

فَقَالَ فَرِيقٌ لاَ، و قَالَ فَرِيقُهُم نَعَمْ و فَرِيقٌ قَالَ وَيْحَكَ مَا نَدْرِي(2)

فقد حقق التقسيم الإجابة عن المطلوب، وليس ثمة غير هذه الأقسام، ومن القسمة الناقصة قول جرير:

صَارَتْ حَنِيفَةُ أَثْلاثًا فَثُلْثُهُـــمُ مِنَ العَبِيدِ وثُلثٌ مِنْ مَوَالِيهَا(3).

فهذه القسمة ناقصة، لأنه أخلّ بالقسم الثالث، وقيل إن بعض بني حنيفة سئل: من أي الأثلاث هو من بيت جرير؟ فقال: من الثلث الملغى(4).

**2/ صحة التفسير:** و التفسير كالتقسيم من حيث الأحكام و المبادئ المنطقية، فكلاهما تنتظمه مقولات عقلية، منطقية بوصفها معطيين من معطيات الفكر التي ترتبط بملكة الحكم التي تعزى إليها وظيفة تنظيم العلاقات المنطقية بين الأشياء، و غياب هذه الملكة، أو ضعفها يفضي

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراح الأدباء، ص 56.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 154.

(3) جرير بن عطية الخطفي: الديوان ، تح: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986 ، ص 498 .

(4) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 156.

إلى اضطراب الفكر وعدم انتظامه، و من ثم فإن انسجام الكلام مع تلك المعطيات المنطقية يضفي عليها مسحة من النظام و الاتساق، و معاني الشعر أولى بأن تتوافق مع تلك المبادئ، و إلا فقدت نظامها العقلي وجاءت منافية القصد[1]، لذلك يقول "حازم" : «يجب أن يُتحرى في التفسير مطابقة المفسِّر للمفسَّر، وأن يُحترز في ذلك من نقص المفسِّر عما يحتاج إليه في إيضاح المعنى المفسَّر، أو أن تكون في ذلك زيادة لا تليق بالغرض، أو أن يكون في المفسِّر زيغ عن سنن المعنى المفسَّر وعدول عن طريقه حتى يكون غير مناسب له من بعض أنحائه؛ بل يجهد أن يكون وفقه من جميع الأنحاء؛ ومما جاء من التفسير غير وفق للمعنى المفسَّر قول بعضهم:

فَيَا أَيّهَا الحَيْرَانُ في ظُلَمِ الدُّجَى ومَنْ خَافَ أَنْ يَلْقَاهُ بَغْيٌ مِنَ العِدَا

تَعَالَ إِلَيْه تَلْقَ مِنْ نُورِ وَجْهِهِ ضِيَاءً وَمِنْ كَفَّيْهِ بَحْرًا مِنَ النَّدَى»[2].

فالمقابلة بين عجز البيت الأول وعجز البيت الثاني غير صحيحة، ذلك أن علاقة التناسب بين (ظلم الدجى) و(نور وجهه) علاقة منطقية مقبولة، غير أن (بغي العدا) و(بحر الندى) لا وجهة منطقية لتناسبها، لذا فإن ورود التفسير على هذا النحو مخلّ بوضع المعاني ومُذهب لطلاوة الكلام[3].

**3/ عدم التناقض:** من المبادئ المنطقية الضرورية التي يعتمدها العقل في تنظيم الفكر مبدأ (عدم التناقض) الذي يمتنع بموجبه اجتماع المتناقضين في الشيء في آن واحد، كأن يكون الشيء أبيض وأسود في الآن نفسه أو حاضرا غائبا على وجه الحقيقة في الوقت ذاته، فاجتماع المتناقضين على ذلك النحو يفسد الكلام و يذهب بشعريته، و من ذلك قول "عبد الرحمن بن عبد الله القيس":

(1) ينظر: مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 149.

(2) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 58، 59.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 59.

أَرَى هَجْرَهَا والقَتْلَ مِثْلَيْنِ فَأَقْصِرُوا　　　　مَلامَكُمُ والقَتلُ أَعْفَى وأَيْسَرُ [1].

فقد جعل الهجر مثل القتل في شدة الإيلام، ثم عدل و قال أن القتل أهون عليه من الهجر وهذا القول واضح التناقض و بيّن الاضطراب.

و قد تحدث "الجرجاني" عن جمال الغموض بقوله : «إن غموض الأثر الفني ينشأ عن سعة الآفاق التي يفتحها»[2]، و بذلك يكون التأثير «تغييرا في الاتجاه وتحولا في السلوك والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي و ذلك أمر ينم بضرب بارع من الصياغة ينطوي على قدر من التمويه تتخذ معه الحقائق أشكالا تجلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدّى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إيهاما محببا يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف»[3]؛ إذ يعمل هذا الغموض على الارتقاء باللغة من مستواها العادي الحقيقي إلى مستوى أرفع وأكثر شعرية؛ مما يوحي إلى إلتذاذ النفس بها وتقبلها و الشغف بها، و الغموض أسلوب فني بالغ الدقة يتطلب من الشاعر خبرة عالية و حذقا كبيرا، و تزداد قيمته كلّما ارتبط بـ(التخييل) و(المحاكاة) من أجل إيهام المتلقي[4]، لذا يقول "حازم" في منهاجه: «أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيئة، واضح الكذب، خليًا من الغرابة، و ما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا و إن كان موزونا مقفى»[5].

و نفهم بذلك أن الوضوح التام في الشعر هو انكشاف لحقيقة الكذب، و حتى نخفي هذا الكذب، بالتمويه و الغموض كان لزاما علينا الجمع بين التعجيب و الإبداع، يقول "حازم": «و إنما يصير القول الكاذب مقنعا و موهما أنه حق بتمويهات و استدراجات... و التمويهات تكون بطي محل الكذب من القياس عن السامع أو باغترازه إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 139.

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 125.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 46.

(4) ينظر: محمد بنلحسن بن التيجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 318.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 72.

لإشتباهها بما يكون صدقا أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح أو بإلهاء السامع عن تفقد موضع الكذب و إن كان إلى حيز الوضوح أقرب منه إلى حيز الخفاء بضروب من الإبداعات و التعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب و الخلل الواقع في القياس»[1]، و الشاعر يلجأ إلى الغموض عندما يكون في مواجهة مع الكذب حتى يخادع المتلقي و يُلهيه ويجعله يستجيب لمتخيلاته، «و الغامض من الكلام خلاف الواضح»[2].

وثمة نوعان من الغموض يجدهما الباحث في تراثنا النقدي و البلاغي.

* **النوع الأول:** منها ما يحدث بسبب استعمال الغريب من الألفاظ الذي قل تداوله أو يرجع إلى مخالفة قواعد النحو كالتقديم و التأخير الذي يؤدي إلى تعقيد المعنى أو حذف ما يكون الكلام محتاجا إلى ذكره، فهذا النوع من الغموض مذموم و غير مقبول عند القدامى، ذلك بأن يحول بين المتكلم والسامع، فيهدد الوظيفة الاتصالية للغة بينهما، كما أنه ينافي معيار وضوح المعنى الذي يُعد من أهم المعايير التي يتفاضل بها الكلام سواء أكان شعرا أم نثرا؛ فالأصل في البلاغة والبيان عند العرب القدامى هو الابانة عن المعنى ووضوح القصد[3].

أما **النوع الثاني:** فيبدو أنه من خصائص لغة الأدب ولا سيما لغة الشعر، و في هذا النوع من الغموض يحتاج السامع إلى بعض التريث لفهم المعنى، و قد ذم "أبو هلال العسكري" الشعر الذي « كان لفظه سهلا و معناه مكشوفا بيِّنًا ، فهو من جملة الرديء المردود »[4].

ليناقضه "عبد القاهر الجرجاني" من جهة أخرى؛ إذ نجده يدعو إلى الغموض الذي يحتاج فيه المتلقي إلى بذل الجهد من أجل الوصول إلى المعنى يقول: «إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر، والهمة في طلبه، وما كان

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 64.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (غ م ض) .

(3) ينظر: عبد الخالق فرحان شاهين: "المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، مخطوط رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، إشراف: عقيل عبد الزهرة مبدر، جامعة الكوفة، 2012 ، ص 149.

(4) أبو هلال العسكري: الصناعتين ، ص 64 .

منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر واباؤه أظهر واحتجابه أشد، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف وكان به أظن وأشغف»[1].

وهنا نجد "الجرجاني" يولي اهتماما للّغة الشعرية التي تسحر المتلقي وتقوّي اهتمامه والِتفاته إليها دون قصد الغموض من الشاعر، لأن العلاقة قوية بين التخييل والغموض فـ«النّص الأدبي بمفهومه العام يتسم بالغموض، لأنه يهدف إلى تحريك طاقة التخييل عند المتلقي، ولا يقصد من الشعر أن يكون الشاعر قد قصد الإغراب»[2].

و(التخييل) عند "حازم" قوامه الغموض وإيهام المتلقي حسب رأي "جابر عصفور"؛ إذ نجده يقول: «وليس التخييل الشعري... سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي وتحاول أن تحرك قِواه غير العاقلة و تثيرها ؛ بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قِواه العاقلة و تغلبها على أمرها، و من هنا يذعن المتلقي للشعر و يستجيب لمخيلاته»[3].

و بذلك تكون نظرية "حازم" النقدية لا تتأسس على شعرية (التخييل) و(المحاكاة) فقط؛ بل تتأسس على شعرية جديدة يمكن أن نسميها شعرية الغموض الذي هو «لب عملية التخييل، فهو مرتبط بالقول الشعري حال كون القول كذبا، و هو من أخرج مواقف الشعرية التي تحتاج إلى براعة وإبداع في القول»[4].

ومما سبق نقول إن تناول" حازم" للغموض و ما يحققه من شعرية جمالية في النص الأدبي منبثق من شعرية (التخييل) و(المحاكاة) على السواء، كما أنه دليل على اهتمام "حازم" باللغة الشعرية، و ما تحدثه من تأثير في السامع؛ إذ حاول "حازم" إعادة هيبة الشعر بعد أن لاحظ خروج العرب عن مملكته و قوانينه، و إذا كانت شعرية الغموض تستحوذ على الوجه الأول من شعرية

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص 109 ، 110 .

(2) محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 214.

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 66.

(4) فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 227.

(المحاكاة) و(التخييل)، فإن شعرية الوضوح تقوم على الوجه الثاني منها؛ يقول "حازم": «و يحتاج في موضع التصريح و الإبانة أن يتحفّظ من وقوع وجه من هذه الوجوه في لفظ أو عبارة، و متى اضطرَّ وزن أو قافية أو انحصار للكلام في مجال غير متسع له من مقادير الأوزان إلى وقوع شيء من ذلك فليجهد في ما يرفع الإبهام أو اللبس الواقع بذلك من القرائن المخلصة للكلام إلى ما نحى به نحوه، فإن ورود المعنى غامضا في كلام قد قصد به الإبانة مما يوعر سبله و يزيله عن الاعتدال و الاستواء مع مناقضته للمقصد»[1]، و من خلال هذا القول يتضح لنا أن الوضوح والبيان شرط أساسي في شعرية "حازم" التي تقوم على مراعاة أحوال المتلقين و مدى استجابتهم؛ حيث يكون الشاعر ممسكا بزمام اللغة موضحا أحيانا و مبهمًا أحيانا أخرى.

و يرى "حازم" أن تخليص الكلام من الغموض يكون بأسلوبين هما:

– **الاعتياض والاقتران:** إذ يكون الاعتياض باستبدال المعاني الغامضة بمعانٍ أوضح منها، أما الاقتران فمجاله الألفاظ، و يكون بالإتيان بمرادفاتها التي تكون أكثر شرحا[2]، و نجد "القرطاجني" يولي اهتماما للمتلقي و يساعده على تجاوز الغموض في الأقاويل الشعرية، و تشكيل شعرية للوضوح يقول: «و بيان المعاني يكون بتعريتها من الأوصاف التي تبعدها على البيان»[3]، و"حازم" في هذا القول يمزج بين شعرية الوضوح وشعرية الغموض؛ إذ يمارسان حضورهما داخل القصيدة الشعرية في إطار جمالي خالص، لذا يقول "شكري المبخوت": «يقوم القانون الأول المفسّر لأثر الكلام المخيَّل في النفس على ثنائية الخفي والجلي، فالتخييل كشف عما إندس في الواقع المحاكي من علاقات... وتكمن قيمة الكلام الأدبي في تأليف المتنافر ومواءمة البعيد للبعيد حتى تظهر علاقة جديدة تكون مصدر التعجيب المولد للبهجة والأنس»[4].

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 175.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 175، 176.

(3) المصدر نفسه، ص 177.

(4) شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتخيله في التراث النقدي)، بيت الحكمة، قرطاج، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، 1993، ص 41، 42.

كما يرى "حازم" أن المعاني حتى و إن كانت لطيفة ودقيقة، إلا أنها قد تكون غامضة، لذلك يدعو الشعراء إلى اِتّباع ما يزيل غموضها، يقول: «فأما الوجه الأول و هو أن يكون المعنى في نفسه دقيقا لطيفا يحتاج إلى تأمل و تفهم، فيجب في ما كان بهذه الصفة أن يجهد في تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى ببسطها حتى يقابل خفاؤها بوضوحها و غموضه ببيانها حتى تبلغ الغاية المستطاعة في ذلك»(1).

و نفهم مما سبق أن "القرطاجني" يدعو الشعراء إلى الابتعاد عن ما يوعّر ألفاظهم و يُبهم معانيهم حتى تتحقّق شعرية الوضوح في الأقاويل الإبداعية.

**5.2. شعرية الصورة:**

تُعد الصورة من العناصر المهمة في الشعر، و قد كان الاهتمام بها منذ "الجاحظ"؛ حيث قال: «الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير»(2).

فالصورة أداة الشاعر الفنية التي يعبّر بها عن الأشياء الموجودة حوله، قوامها الكلمات و ما يحدث بينهما من علاقات؛ فاللغة بتراكيبها المتنوعة لها القدرة على ابتكار صور جديدة تقترب من الواقع في بعض الأحيان و تبتعد عنه أحيانا أخرى، و لكنها لا تخرج عن كونها تصويرا جماليا للمعنى فـ «محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود و تمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح أو على غير ما هي عليه تمويها و إيهاما»(3).

و اللغة بتراكيبها و إيحاءاتها و دلالاتها المتنوعة تبلغ أعلى المراتب في تصوير المعاني الذهنية و تقديمها في صورة محسوسة يتخيلها الفكر على هيئة ما، فتتشكّل من الألفاظ و العبارات صور مبتدعة لعلاقات جديدة بين عناصر الواقع؛ إذ يتحول فيها الجماد إلى كائن حي «فالمعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 177، 178.

(2) الجاحظ: الحيوان، ج 3 ، ص 132.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 120.

الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الادراك أقام اللفظ المعبِّر به هيئة تلك الصورة الذهينة في أفهام السامعين وأذهانهم»[1]، و لم يبدع الشاعر صورة من فراغ ؛ بل استطاع بملكة الخيال أن يؤلف من أحاسيسه و مدركاته لغة تصويرية لفكره و عواطفه و انعكاس الواقع عليها.

و"حازم" يرى أن الصورة تستمد شعريتها من مصدرين اثنين هما (الإبداع) و(الغرابة) ولكل مستوياته ودرجاته من الجودة والتأثير، ذلك أن قوة الأثر الشعري تتباين بتباين الصورة التشبيهية من حيث التقليد أو الإبداع «فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس والقسم الثاني: هو التشبيه الذي يُقال فيه أنه مخترع، وهذا أشد تحريكا للنفوس، إذ قدّرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين، لأنها أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها استئناس قط»[2].

و من خلال هذا القول ندرك أن العبرة في الاختراع و الابتكار و ليس في قوة التصوير، فلو أن هناك تشبيهين بنفس القوة من التصوير واحد متداول مشهور، و الآخر مبتكر مخترع فإن النفس مباشرة تميل إلى الثاني، لأن المتداول المشهور لا جِدّة فيه، و من ثم لا يحرك النفس و لا يثيرها بسبب استئناسها به، خلاف المعاني المخترعة التي تفجيء النفس و تحركها بغرابتها، وبذلك تكون درجة إثارة النفس و انفعالها بالابتكار معيارا لشعرية الصورة، و لا تبلغ الصورة في كل موضع غايتها القصوى من تحريك النفس و إثارة انفعالها «بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليها درجة الإبداع فيها»[3]، و بذلك تمثل الغرابة مصدرا لشعرية الصورة ؛ فالقول الشعري الذي يحرك النفس و يثيرها هو القول المقترن بالتّعجيب، «إما لجودة هيئته أو قوة صدقه أو شهرته أو حسن محاكاته»[4]؛ حيث أن الأثر الشعري قد لا يرتبط بصدق القول؛ وإنما يكون مرتبطا بقوة المحاكاة وصحتها حتى وإن كان القول كاذبا «فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18، 19.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 96.

(3) المصدر نفسه، ص 121.

(4) المصدر نفسه، ص 84.

المتيقن كذبه متخيلا»[1]، و هنا نجد "القرطاجي" يقسم القول الشعري إلى قسمين أحدهما يُراد به التّصديق و الثاني للتعجيب، وهنا تكون النفس مأخوذة بقوة الصورة الشعرية أو غرابتها دون النظر إلى المقول فيه؛ بمعنى أن النفس تكون تحت تأثير الصورة و جماليتها فيشغلها ذلك عن الاهتمام بمحتواها الدلالي من حيث الصدق و الكذب[2].

و قد تكون الغرابة عند الجمع بين شيئين مختلفين بعلاقة شبه لطيفة فتتأثر بها النفس و«يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام... و كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، و غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها»[3].

و يمثّل الاستطراف نحوا من أنحاء التعجيب الذي يثير النفس و تنفعل له بابتداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له، أو شاهد عليه أو شبيه له أو معاند[4]، و إذا كانت الصورة لا تحرك النفس و لا تثيرها و لا تنفعل لها و إن كانت المحاكاة على قدر من الدقة ، فإن تصويرها للشيء على نحو يخالف المألوف؛ إذ نجد "حازما" يقول :«و أعني بغير المألوف أن تكون حالة مستغربة»[5].

و يضرب لنا مثلا بقول الشاعر: [6]

وَ سُلاَفَةُ الأعْناب يشعَلَ نَارَهَـا          تُهدي إِلَيَّ بيانِعَ العُنَّـابِ

فالمَألوفُ أَنْ يَذْوِي النبات الناعِم بمجاوَرةِ النَار لا أن يُونع. و هنا إغراب في المحاكاة؛ حيث تكمن الغرابة في مخالفة المألوف و كسر أفق التوقع، كأن يضع المرء مقدمات رسّخت العادة

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراح الأدباء، ص 85.
(2) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 344.
(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 90.
(4) ينظر : المصدر نفسه، ص نفسها .
(5) المصدر نفسه، ص 95.
(6) المصدر نفسه، ص نفسها .

نتائجها في ضوء علاقات عقلية، لكن الشاعر حين يراعي تلك النتائج المنطقية في صورته الشعرية، فإن الصورة تأتي باهتة باردة لأنها قد اضمحلّ رونقها بفعل التداول، و إذا أراد كسر الألفة عليه أن يتخطّى قواعد المنطق المألوف ليخلق له منطقا شعريا و علاقات مبتكرة، فتأتي صورته الشعرية مستغربة، وسر التعجب و الانفعال المفاجيء يمثل تلك الصور الشعرية(1).

إذ يرى "حازم" أن النفس تتأثر إيجابا للمحاكاة المستغربة لأنها «إذا خيِّل لها في الشيء ما لم يكن معهودًا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها مما لم تعهده في الشيء، ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل»(2).

و في حديث "حازم" عن علاقة الصورة بالمعنى يقول: «المعنى هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه»(3).

و قال عنها "ريتشاردز" :«إن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس»(4).

ويحدّد "حازم" العلاقة بين الصورة و الخيال حين يرى أن لاقتباس المعاني و استثارتها طريقان أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال، و بحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال و الفكر؛ فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني و ملاحظة الوجوه التي منها تلتئم و يحصل لها ذلك بقوة التخيُّل، و الثاني هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر... بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه فيحاكيه به أو يحيل به عليه(5)، وتكون

---

(1) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 345.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 96.

(3) المصدر نفسه، ص 18.

(4) أوستين وارين: رينيه ويلك: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972، ص 241.

(5) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 38، 39.

محصلة ذلك في النص بـ «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود و تمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها و إيهاما»[1]، والصورة لا ترسم في مخيلة الشاعر دون تجربة حية يعيشها؛ حيث يتفاعل المكان (البيئة) مع الإنسان (الشاعر)، لذا يقول "حازم": «قلّما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، و لا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، و لا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في إعمال الروية الثقة، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة»[2].

و"حازم" هنا نظر إلى الشعر من خلال الصورة، و حاكى الشاعر على قدرته عند قول الشعر و علاقته بـ(المحاكاة) و(التخييل) ، و أثر التصوير في تحريك مشاعر الاستحسان جرّاء غرابة الصور الشعرية، و ما تحدثه من انفعال و تأثير على نفس المتلقي؛ إذ يرى أن أساس الجمال في الصورة الفنية يقوم على مبادئ رئيسية منها عدم التدافع بين أجزاء الصورة[3]، مع مراعاة الدقة في تشكيلها «حتى لا يخلٌّ من أركانها بركن و لا يُغفل من أقسامها قسم، و لا يتداخل بعض الأقسام على بعض»[4]. و هو ما يحقق التلاحم و الاتساق بين أجزائها ، و يؤثر على نفسية المتلقي . وهو المغزى العام الذي لابد أن تضمنه الصور الشعرية

### 6.2. شعرية الوزن/ جمالية التناسب:

إن الدّارس (لمنهاج البلغاء) يبدو له للوهلة الأولى أن "القرطاجني" قد أغفل الوزن في تعريفه للشعر؛ إذ تجاوز أن يكون الشعر موزونا مقفى؛ إلا أن الدّارس المتأنّي والمدقّق يجد أن "حازما" لم يغفل هذا العنصر باعتباره أساس جمالية النصوص الشعرية؛ فالوزن عنده «مما يتقوّم به الشعر، ويُعد من جملة جوهره، و الوزن أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية، لاتفاقها في

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 42.

(3) ينظر : المصدر نفسه، ص 147.

(4) المصدر نفسه، ص 154.

عدد الحركات و السكنات و الترتيب»[1]، و قد نظر "حازم" للبحور الشعرية التي تقوِّم العروض نظرة مخالفة لما جاء به سابقوه ؛ إذ البحور عنده أربعة عشر و ليست ستة عشر؛ يقول :«فالأوزان التي ثبت وضعها عند العرب أربعة عشر وزنا و هي: الطويل و البسيط و المديد و الوافر والكامل و الرجز و الرمل و الهزج و المنسرح و الخفيف و السريع و المتقارب و المقتضب و المجتث، وإن كان المقتضب و المجتث ليس لها تلك الشهرة في كلامهم»[2]، و نفهم من هذا القول إن "القرطاجني" قد استثنى من بحور الشعر بحريّ المضارع و الخبب، و ربما يرجع ذلك لقناعته أن أذواق العرب أرقى من هذين الوزنين ، لأن لكل منهما أجزاء سباعية كما أن لكل منها مجزوء وجوبا[3].

و قد رتّب "حازم" بحور الشعر على أساس حسّه الجمالي، فقدم بحورا و استكره أخرى؛ إذ نجده يقدم البحر الطويل و البسيط لظنه أن فيهما تزاوجا في التفعيلات ، ثم يضع بعدهما الوافر والكامل لقلة التزاوج فيهما ثم يأتي في مقام أقل الخفيف، و بعدها يعدد البحور المستكرهة وهي المديد و الرمل و المنسرح و السريع و الرجز و المتقارب و الهزج و المقتضب و المجتث[4].

و بذلك نجد شعرية الوزن عند "حازم" أساسها الحسّ الجمالي من جهة، و نظرية التناسب من جهة أخرى ؛ ففي الحسّ الجمالي نجد "حازما" يُشبّه الأوزان الشعرية بشَعْر الإنسان، يقول: «وأوزان الشعر منها بسط و منها جعد، و منها ليّن، و منها شديد، ومنها متوسّطات بين البساطة و الجعودة، و بين الشدّة و اللين و هي أحسنها»[5].

أما التناسب فهو من الشروط اللازم توفّرها في الوزن؛ إذ لا يقف التناسب على الحركات والسواكن؛ بل يتعداه إلى تناسب الأوزان و الأغراض، و يمكن إرجاع معنى التناسب إلى القرابة؛ إذ

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراح الأدباء، ص 263.

(2) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 243.

(3) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001/2000، ص 58، 59.

(4) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 268.

(5) المصدر نفسه، ص 260.

نجد في (لسان العرب): نسب فلان إلى أبيه: رفع نسبه إلى جدّه الأكبر، و منه انتسب: ذكر نسبه، و يقال: ليست بينهما مناسبة أي مشاكلة[1].

ويعرّف "جبور عبد النور" التناسب على أنه الانسجام و التناسق بين أجزاء الأثر الفني ، بحيث تتألف منها وحدة متلائمة، و يأتي كل قسم متمما للآخر، و مكملا له، فإذا اختلّ هذا الانسجام تشوهت محاسن الأثر وسقط ما فيه من متعة جمالية[2]، كما تحدّثَ "ابن طباطبا العلوي" عن هذا المصطلح في قوله: « قد قالت الحكماء أن للكلام الواحد جسدا و روحا، فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة، مستحسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، و الناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه ، و المتفرّس في بدائعه فيحسنه جسما، و يحققه روحا؛ أي يتقنه لفظا و يبدعه معنى، و يجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوها قبحا و يبرزه مسخا؛ بل يسوي أعضاءه وزنا و يعدّل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة و يكثر رونقه اختصارا و يكرم عنصره صدقا، و يفيده القبول رقّة... وينأى به إعجازا و يعلم أنه نتيجة عقله، و ثمرة لبه، و صورة علمه و الحاكم عليه أو له»[3].

فالقاريء لهذا النص يجد مفهوم التناسب واضحا رغم أن "ابن طباطبا" لا يستعمل المصطلح صراحة ، لكنه يستعمل ما يؤدي معناه من أجل تجويد الشعر و إتقانه، و إذا بحثنا عن دلالة علم المصطلح عند "حازم" نجده يركز على العلاقات المتبادلة بين العناصر المكوّنة للنص الشعري من أجل إبراز مظاهر الشعرية و الجمال فيه؛ إذ نجده يرى أنه كلما «و ردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل، و تأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس و إيلاعها بالاستمتاع من الشيء، و وقع منها الموقع الذي ترتاح إليه»[4]، و هنا يلّح "حازم" على مبدأ التناسب باعتباره أساسا لكل نظم جيد، و الشاعر المجيد – في نظره – لا يملك القدرة على المناسبة بين العناصر

(1) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ن س ب).

(2) ينظر: عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 78.

(3) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص 203 ، 204

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 245.

المتشاكلة و المتقاربة فحسب؛ بل يملك القدرة على المناسبة بين العناصر المتباعدة أيضا، فيغطي بحسن تأليفه و وضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية[1].

وبذلك نجد "حازما" قد تحدّث عن التناسب باعتباره «من أبرز الأسس النقدية التي يمكن للنظرية الشعرية العربية الاستناد إليها نظرا لشمولية هذا القانون من جهة، فهو يأخذ بعين الاعتبار محمل أبنية النص الشعري المختلفة (الإيقاع–اللغة– المضمون) واضعا إياها في إطار تكاملي جامع؛ تدور رحاه على قطب البلاغة أو ما يسميه "حازم" (العلم الكلي) ، و نظرا لعمق المعالجة التي ميّزت "القرطاجني" عمّن جاء قبله من المفكرين العرب من جهة؛ إضافة إلى كون قانون التناسب عند "القرطاجني" تتويجا لمراحل كثيرة قطعتها ملامح النظرية الشعرية العربية ابتداءً من القول بالائتلاف عند قدامة بن جعفر، وربما قبل ذلك أيضا [2].

و بذلك يكون قانون التناسب من أبرز القضايا التي اهتم بها نقاد العرب في تحليل النصوص الشعرية؛ إذ لم يقتصر" حازم" هذا القانون على البنية الإيقاعية فحسب؛ بل اعتبره قانونا كليا ينطبق على مجمل مكونات النص الشعري و عناصره من بلاغته حتى أوزانه[3].

و بذلك يكون "حازم" قد ألحّ في منهاجه على ضرورة مراعاة التناسب بين أغراض الشعر وأوزانه ، و رأى أن هذا التناسب جدلي؛ إذ يكون أحدهما مستدعيا للآخر ومرتبطا به، كما يرى "حازم" أن أغراض الشعر مختلفة، و متنوعة بتنوع و اختلاف أوزانه، و الشاعر المتمكن المقتدر هو الذي يستطيع اختيار الوزن المناسب ، «فلما كانت أغراض شتى وكان منها ما يُقصد به الجد و الرصانة، و ما يُقصد به البهاء و التفخيم، و ما يقصد به الصغار و التحفيز، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، و يخيِّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، و إذا قصد في موضع قصدًا هزليا أو استخفافيا، و قصد تحفيز

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراح الأدباء، ص 31.

(2) علي الهاشمي: "قانون التناسب لحازم القرطاجني بين بنية الإيقاع و التركيب اللغوي"، مجلة الحياة الثقافية، ع44، تونس، أكتوبر 1987، ص 64.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص 68.

شيء أو العبث به حاكى ذلك ما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء و كذلك في كل مقصد»[1]، و نفهم من هذا أن التناسب بين الغرض و الوزن ليس له بُعد واحد، بل له دلالات وأبعاد متعددة، و قد كاد "حازم" أن يجعل من التناسب شرطا للشعرية؛ حين علل موقفه من المتناسبات بقوله: إن التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، و ما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات ليس له وقع على ذائقة المتلقي ، و يجب أن يقال فيما ائتلف على ذلك النحو أن معرفة صناعة الشعر مبنية على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، و وضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة[2].

و هنا يجعل" حازم" حلاوة الاستماع أثرا من آثار التناسب؛ مما يخلق المتعة و الجمال الفني، و قد حدد "حازم" التناسب في النص الشعري بمجالات عدة منها:

**1/ في الحروف:** إذا عدنا إلى حديث "حازم " عن الجهات التي يستكمل بها الشاعر حسن كلامه، نجده يتدرج من أصغر العناصر متمثلة في الحروف إلى ما يليها من ألفاظ وعبارات يقول: «و التهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن يكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالتّرامي به إلى كل جهة منها، و التّباعد عن الجهات التي تضادها. وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها و انتظامها وصيغها و مقاديرها و اجتناب ما يقبح في ذلك...»[3].

فالتناسب بين الحروف يُعد أمرا أساسياعند "حازم" ؛ إذ بها تتكون العبارات التي يصل بها الشاعر إلى الغاية في تحسين نصه الشعري و تحقيق المتعة الجمالية.

**2/ في الألفاظ:** بعد حديث "حازم" عن التناسب في الحروف باعتبارها أصغر وحدة في النص الشعري انتقل إلى الحديث عن التناسب في الكلمات و الألفاظ و أرجع ذلك إلى عدة أمور منها: 1- ألا تتفاوت الكلمات المؤتلفة في نهاية الابتذال و الأخرى في نهاية الحوشية و قلّة

---

(1) وليد القصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار العلوم ، الرياض، 1980، ص 227.

(2) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 226.

(3) المصدر نفسه، ص 222.

الاستعمال[1]، و قد سبقه إلى هذا الطرح "ابن طباطبا" حين قرّر أن «الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي والفصيح، لم يخلط به الحضري المولد، و إذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، و كذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القياد» [2]، إذ نجده هو الآخر يشترط تلاؤم الألفاظ فيما بينها لتحقيق شعرية النصوص.

2. ان تتناسب بعض صفات الألفاظ مثل أن تكون الكلمة مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة، أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها[3].

3. ان تكون كل كلمة في مكانها و سياقها قوية الطلب و الاستدعاء لما يليها من الكلم[4].

و نفهم مما سبق أن التناسب قضية ذوقية خالصة، تختلف باختلاف الأشخاص؛ إذ يتأكد لنا من كلام "حازم" أن التناسب أمر مرجعه الشعور قبل كل شيء، مثل تشاكل الألحان والأصباغ، فيختار الانسان في وضع يده على العناصر الأساسية في تناسب النص الجميل، كأنما النغم أو الصورة تعطي تأثيرها بمجرد الرؤية أو السمع، وتلك حقيقة الشاعر القادر[5]، و بذلك نجد "حازما" ينفر من التكلّف و التصنّع في الشعر، و يفضّل قدرة الشاعر على الإجادة و التأثير.

**3/ في العبارات:** ركز" حازم " على ضرورة مراعاة الشاعر لمبدأ التناسب في صياغة عباراته، وذلك لا يكون –في نظره– إلا بالتّسهيل و ترك التكلف؛ بحيث يكون اللفظ مطابقا للمعنى تابعا له، و أن تجري العبارة على مناهج البيان و الفصاحة مع إيثار حسن الوضع و المبنى وتجنب ما يقبح من ذلك[6].

---

(1) ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراح الأدباء، ص 222.

(2) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 98.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 222.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

(5) ينظر: ماهر حسن فهمي:" قضية النظم والفلسفة الجمالية عند حازم القرطاجني"، مجلة مجمع اللغة العربية، ع 27، القاهرة، 1971، ص 160.

(6) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 223.

**4/ في المعاني:** نظر "حازم" إلى تناسب المعاني في الأقاويل الشعرية نظرة شاملة؛ إذ لم يرجع هذا التناسب إلى مجرد الائتلاف؛ بل يرى أنه قد يكون بالتّماثل، و قد يكون بالتّشابه، و قد يكون بالتّخالف و التّضاد، و يرى أنه «كلّما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها، وأمكن استيعابها مع ذلك، أو استيعاب أشرفها و أشدّها تقدّما في الغرض الذي ذكرت من أجله، كانت النفوس بذلك أشد إعجابا و أكثر له تحرّكا... و لا تجد النفس المناسبة بين ما كثر وجوده ما تجد لما قلّ من الهزة و حسن الموقع، لكونها لا تستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ما عزّ»[1].

وقد ارتبط التناسب في نظرية "حازم" بعنصر هام هو عنصر (التغيير)؛ فإذا كان التناسب عنده يرتبط بالأوزان أساسا، فإن مستوياته تتعدّد لتشمل جميع عناصر الإبداع الشعري في القصيدة[2]، و هذا ما يؤكد شمولية الرؤية النقدية لديه وحرصه على تقديم القوانين الكلية التي يمكن أن تتفرّع منها المسائل الجزئية.

و الملاحظ في نظرية "حازم " أن عنصري (التناسب) كمبدأ أعم و(التغيير) كفرع منه يلتقيان في مجال مشترك و هو الإيقاع؛ إذ يتحقق الإيقاع في الشعر أساسا بالوزن، باعتباره أكبر عناصر البنية الإيقاعية و أهمها[3].

و الدّارس( لمنهاج البلغاء) يتأكد له أن (التغيير) مصطلح دال على الزحاف و العلة، استعاره "حازم" من علم الموسيقى أساسا، و إذا كان هذا المصطلح يعني في علم الموسيقى نقصان الزمان أو زيادته، فإنه لا يختلف كثيرا عن المعنى الذي يقصده "حازم"[4].

ف"حازم" حين يتكلم عن تشكّل الأوزان من الحركات و السكنات يلاحظ أنها تتعرّض للتغيير بالحذف و النقص أو الزيادة، ثم يبيّن كيف يحتفظ الوزن بإيقاعه المقبول في حالة الحذف عن

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 46.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 244.

(3) ينظر: علي لغزيوي: نظرية الشعر و المنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا ، ص 244.

(4) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 398.

طريق التعويض لتحقيق الموازاة في زمان النطق يقول: «فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيّناها أمكن أن يتوفر على ما بُني منه، و أن يتلافى لتمكين الحركات و السكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به ، فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين»[1].

و قد أشار "حازم" إلى آلية التناسب بين المقاصد و الوسائل و بين المقام و المقال، و هو تناسب يستشعره الشاعر، فيقف حيث ينبغي أن يقف ويطيل حيث يبنغي أن يطيل، فلا يقطع وبالنفس حاجة إلى المزيد، و لا يطيل و بالنفس حاجة إلى الوقوف[2]. كما أبان عن ذلك"ابن قتيبة" في (الشعر و الشعراء) حيث يقول: «إن مقصد القصيد إنما إبتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكى، وخاطب الربع، وأستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها...ثم وصل ذلك بالنسيب فشكى شدة الوجد و ألم الفراق و فرط الصبابة و الشوق ليُميل نحوه القلوب و يستدعي إصغاء الأسماع ،لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب... فإذا إستوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره و شكى النصب و السهر، وسرى الليل... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل بدأ في المديح فبعثه على المكافأة و هزه للسماح...فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب و عدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، و لم يطل فيمل السامعين، و لم يقطع بالنفوس ضمأ إلى المزيد»[3].

و قد ركز"حازم" في منهاجه على التناسب بين الأوزان و الاغراض من جهة، و التناسب بين الأغراض و المشاعر من جهة أخرى ، إذ يرى أن التناسب بين الأغراض و الأوزان كأن يكون الإيقاع من جنس الغرض الشعري الذي يقصده الشاعر إلى حد أن يكون للفخر إقاعه وللمدح إيقاعه و للرثاء إيقاعه إلى غير ذلك، طالما أن الوزن يحمل عند "حازم" صفته الذاتية

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 263.

(2) محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي- مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم، مطبعة سوجيك، 1999، صفاقس، تونس، ص 213.

(3) ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، ص 27.

من بساطة و طلاوة "البسيط" أو من جزالة و حسن إطراء"الكامل" أو من جزالة و رشاقة"الخفيف" أو من بساطة و سهولة"الرمز "[1].

و هذه الصفات التي أطلقها "حازم" على الأوزان ، لم يعممها على القصيد المركب الذي تتعدّد أغراضه و تتنوّع انفعالاته فيه، و كان الأولى أن تتنوع إيقاعاته بتنوع أغراضه ، فضلا عن تعدد قوافيه؛ مما يجعل ملاحظاته لا تخلو من أمرين: إما أنه يقول بتناسب الإيقاع مع الغرض المهيمن في القصيد دون اهتمام ببقية الأغراض الأخرى لأنها رديفة له و تابعة من توابعه، و إما أنه ينظر إلى البسيط خاصة من القصائد التي تقوم على غرض واحد لا تعدوه، أياما كان الأمر فملاحظاته حول هذه الملائمة بين أغراض الشعر و إيقاعاته المناسبة لها هي ملاحظة نفسية في الأساس، استند فيها على الشعر اليوناني و ساقها مساق التنظير دون أن يوفق فيها إلى الاستدلال المقنع أو التطبيق الحاسم، و لكنها أشبه بتوجهات عامة لا تخلو من ذكاء. [2] لذلك نجد "حازما" يقول: «إذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، و إذا قصد في موضع قصدا هزليا و قصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك ما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، و كذلك في كل مقصد»[3].

أما ما يخص التناسب بين الأغراض و المشاعر فيرى "حازم" أن القصيدة تحكمها وحدة فنية و أخرى شعورية تربط بين أقسامه و تجمع بين لوحاته يأخذها من جميع أقطارها، و هي تبدو في حركتها متنامية النشوء متطورة الإحساس، إذ تبدأ بالوقوف على الأطلال و الاتساع هنا و هناك قبل أن تخرج متسارعة من الماضي إلى الحاضر، و من أفق التلاشي إلى أفق الاعتداد، مما يجعل الخيط النفسي الرابط بين مختلف الأغراض و اللوحات واضح الأثر، و إن كان هذا الخيط لا يتحقق إلا بالتّداعي و الانتشار[4].

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 269.

(2) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم ، ص 215.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 366.

(4) ينظر: صمود حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، المركز الثقافي، جدة، 1990، ص 70.

فالشاعر يأخذ في غرض الجد بطرائق الجد، كما يأخذ في غرض الهزل بطرائق الهزل في المقطوعات الخاصة، أما المطولات فهو يسعى ألا يحدث بينهما شرخا ظاهرا، بل من الواجب في الخروج من غرض إلى غرض «أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، و أن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام و يجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة إلتقاء محكما فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين»(1)؛ إذ تتّضح وحدة الشعور عندما يتوخى في كل غرض ما يناسبه من المعاني و الألفاظ.

### 2-7/الشعرية و بنية الأسلوب:

إن الدّارس (لكتاب المنهاج) يجد أن "القرطاجي" لم يقصر الشعرية على الخصائص المتعلقة بالبنية العروضية و لغة الشعر فقط، بل تعدّاها إلى بنية الأسلوب، و بذلك انتقل من مستوى الجملة إلى مستوى النص، معتبرا الأسلوب أساس التمييز بين الشعراء، ويعرّفه قائلا: «الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، و أن النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية و إن الاسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ»(2).

و عند حديث "حازم" عن بناء القصيدة الشعرية نجده يبيّن أن لكل غرض شعري جملة من المعاني تحدّد مقاصده وجهاته.

و الأسلوب هو تلك الصورة أو الهيئة التي تحصل في النفس من الاستقرار على هذه الجهات، و التنقّل فيما بينهما، ثم الاستقرار والانتقال إلى المعاني الأخرى التي تكوّن الغرض الشعري بكامله(3).

و بذلك يكون الأسلوب نظما للمعاني داخل الغرض الشعري في القصيدة حيث يتم ترتيب المعاني و تأليفها في النفس، ثم يتم وضعها في مكانها المناسب، لذلك «وجب أن يلاحظ فيه

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 318.
(2) المصدر نفسه، ص 354.
(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 363.

من حسن الاطراد و التناسب، و التلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد»[1]. و نفهم من هذا أنه إذا كان النظم مرتبطا بالبنية الخارجية التي تحددها الجملة، فإن الأسلوب مرتبط بالبنية الداخلية التي ينسجها المعنى داخل النص الشعري، و قد تحدّث "حازم" عن هذا الاختلاف مع التنبيه على أهمية تكاملهما في تشكيل بنية القصيدة الشعرية يقول: «وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني كنسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول و كيفية الإطراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ و العبارات و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، و ما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب»[2]. فالأسلوب هو إدخال عناصر الفاعلية و الحركة والتناسق على المعاني المكونة للإبداع، و اكساب العمل الفني خصائص و سمات جديدة تجعله قادرا على التفاعل و التأثير، فهو القادر على تحويل العلاقات الدلالية إلى هيئة مخصوصة متميّزة، و معنى ذلك أن المعاني و الألفاظ أدنى إلى البساطة، و الأسلوب و النظم أدنى إلى التركيب[3]. و هذا ما جعل "حازما" يركز على الظواهر الأسلوبية و التركيبية التي تمثّل حصيلة ملاحظات استفزازية يقول: إنه يوجد من تلك الاساليب «مالا يكاد يوجد إلّا في شعر المحدثين و ذلك مثل إسنادهم و إضافتهم ضد الشيء إليه، و كإعمالهم الشيء في مثله، و كإقامتهم الشيء مقام ضده، و تنزيلهم له منزلة على جهة الاعتبار»[4].

فـ"حازم" في هذا القول يحدّد جمالية الأسلوب على الشكل الآتي: [5].

1/ إضافة الشيء إليه نحو قول المتنبي:

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 364.

(2) المصدر نفسه ، ص363.

(3) ينظر: محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان ، 1999، ص 501.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 367.

(5) ينظر : المصدر نفسه ، ص 367 ، 369 .

صِلَةُ الهَجْرِ لِي وَهَجْرُ الوِصَالِ[1].

و الشعرية هنا تكمن في الجمع بين الضدين الهجر / الوصال .

2/إعمال الشيء في مثله نحو قول المتنبي أيضا:

أَسَفِي عَلَى أَسَفِي الَّذِي دَلَّهْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فَبِهِ عَلَيَّ خَفَاءُ . [2]

3/تنزيل الشيء منزلة ضده على جهة الاعتبار نحو قول المتنبي أيضا:

وَشَكِيَّتِي فَقْدُ السِّقَــامِ لِأَنَّـــهُ قَدْ كَانَ لَمَّا كَانَ لِي أَعْضَاءُ[3].

فالشعرية في هذا البيت تكمن في عنصر المفارقة، فالمألوف أن المرء يشكو من السقام لا من فقدها، إذ تتعدد رؤى الشعر ومعانيه، و معنى البيت هنا أبعد من ظاهره اللغوي، فالشاعر هنا لا يأسف على فقدان السقام، بل يأسف على تلاشي جسده ، لأن فقدان السقام يحيل منطقيا إلى فقدان الأعضاء واضمحلال الجسد.

---

(1) عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي ، ج2 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004 ، ص176 .

(2) المرجع نفسه ، ج1 ، ص 93 .

(3) المرجع نفسه ، ص نفسها

4/إسناد الفعل إلى ما أشتق منه نحو قول المتنبي:

أَمَاتَ المَوْتُ أَمْ ذُعِرَ الذُّعْرُ[1].

إذ يركز "حازم" هنا على الاشتقاق كمصدر للشعرية، كما أن جمالية الأسلوب تكمن في غرابة المعنى، و الاستعارة التي تقوم على تشخيص المجردات، و يستطرد "حازم" في تبيان شعرية الأسلوب عند العرب فيقول: « وأكثر ما يقع أيضا في كلام العرب أن يوصف المصدر بالصيغة المشتقة لفاعله، و ذلك على جهة الاتساع و البحور كقولهم شعر شاعر، و قد تصف العرب المصدر بصفة نقيضه أو بصفة فاعل نقيضه نحو قول الشاعر :

أَلَا يَا لِقَوْمِي للرُّقَادِ المُسْهدِ» [2].

و هنا نجد "مسلم حسب حسين" يعقب على هذا النص قائلا إن "حازما" حصر الظواهر الشعرية في الشعر نفسه، و لم يتوسع في بيان مصادر شعريتها أو جماليات أساليبها، كما أن "حازما" لم يكن على إطلاع كافٍ بأساليب المجاز، فقد بدا وصفه للمصدر بصفة نقيضه أو صفة فاعل نقيضه وصفا غريبا، فطفق يتنقل بين احتمالات دلالية وتأويلات متباينة لتلك العبارة في الوقت الذي كان قد وفّر على نفسه و القارئ عبء اتساع أفاق التأويل، لو أنه أخذ بالدراسات البلاغية و لا سيما المجاز ذلك أن(الرقاد المسهد) مثله مثل( نهارك صائم و ليلك قائم) فكل ما حدث في العبارة أنه حذف الفاعل و العدول عن إسناد صفته إليه، و إسنادها إلى ماليس له، لأن معنى العبارة (أنت صائم في النهار و قائم في الليل)، و لا يحتاج الأمر إلى ما ذهب إليه "القرطاجي" من وعورة في المأخذ وبعد التأويل[3].

(1) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2 ، ص 403 .

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 367.

(3) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 153.

و قد أشار جلّ الأسلوبيين إلى أهمية ربط الأسلوب بالوظيفة التأثيرية للغة، و لذلك نجد "بارت" يقول: «الأسلوب في حقيقة الأمر ظاهرة ذات طبيعة تشبه طبيعة البذور، يهدف إلى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها في نفس القارئ»[1].

و بذلك يكون الأسلوب سمة تميز بها الخطاب الفني و الخطاب العادي، و هذا ما يتوافق و نظرية "حازم" عن الأسلوب.

و قد قسّم "حازم" – في منهاجه – الأساليب إلى ثلاثة أقسام:أسلوب حسن، أسلوب رقيق، أسلوب متوسط بين هاتين الصفتين، و جعل مراعاة حالة المتلقي هي المعيار الأساس لضبط صفة الأساليب، فالنفوس الضعيفة كثيرة الاشتفاق يناسبها الأسلوب الرقيق، و النفوس الخشنة القليلة المبالاة بالأحداث يناسبها الأسلوب الخشن، و هناك نفوس لديها استجابة للحالتين[2].

ونفهم من هذا التقسيم أن "حازما" ركّز على الحالة النفسية للمتلقي /المخاطَب كونه مشاركا للشاعر في حالته الشعورية،« فيجب أن يُمال بالقول إلى القسم الذي هو أشبه بحال من قُصد بالقول و صنع له» [3] و بذلك يكون الأسلوب الجيد هو الأسلوب المنسجم مع حالة المتلقي، و قد ميز "حازم" في منهاجه بين الأسلوب الشعري و الطريقة الشعرية، إذ يرى أن الاستمرار على أسلوب شعري مؤثر هو الطريق الشعري، و أطلق عليه اسم( المنزع ) ،كمنزع ابن المعتز في التشبيه، و منزع البحتري في وصف الطيف[4].

---

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه و إبداعاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 108.

(2) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 354، 355.

(3) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 357.

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص 374، 375.

و المنزع: هو القانون العام في شعر شاعر ما أو العنصر البارز في الطريقة الشعرية[1]. و بذلك يكون الاستمرار على أسلوب محدد هو الذي يوضّح الطريق الشعري للمبدع ، أو كما أطلق عليه "حازم" المنزع عند الشاعر.

## 2-8/ الشعرية و ثنائية الاقتصاد و المبالغة:

اتّجه "حازم" عند دراسته لقضيتي الصدق و الكذب إلى ربط الشعرية بـ"الصدق" بوصفه معيارا لـ "الاقتصاد" في الوصف و التصوير، بعد أن ركّب من أنواع الصدق و الكذب أغراضا شعرية كثيرة ، بمقتضى ما في الأقاويل من اقتصاد، ليثبت لنا أن الأقاويل الصادقة تكون في الشعر، و يرفع لنا بذلك شبهة أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة[2]. و بذلك يكون "القرطاجي" قد تصدّى للرأي القائل"أعذب الشعر أكذبه" ليجعل من "التخييل" أساسا لنظريته الشعرية يقول: «و كان التخييل لا ينافي اليقين...لأن الشيء قد يُخيَّل على ماهو عليه، وقد يُخيَّل على غير ما هو عليه»[3]. فالشعر غير مقيد بالصدق و لا بالكذب، لأن الأساس فيه هو التخييل، لذا يرى "حازم" أن مقدمات الشعر تكون صادقة و كاذبة، لأن الشعر لا يعدّ شعرا من حيث أنه صدق أو كذب؛ و إنما «من حيث هو كلام مُخيَّل»[4]. وقد انطلق "القرطاجي" من مبدأ الصدق(الاقتصاد) الذي جعله حجة على دعاة ( الكذب ) الذين يرجّحون كفة المفارقة التي تقوم على(المبالغة)، و بهذا يقول: « و إنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر، لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم ظنّوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، وهذا قول فاسد قد ردّه أبو علي بن سنا في غير موضع من كتبه، لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق أو كذب، بل أيهما إئتلفت الأقاويل

---

(1) ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن الهجري، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 574.

(2) ينظر: مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية و العصور الإسلامية، ج1، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1981، ص 179.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 62.

(4) المصدر نفسه، ص 63.

المخيّلة منه فبالعرض، لأن صفة الشاعر هي جودة التأليف و حسن المحاكاة ، و موضوعها الألفاظ و ما تدل عليه»[1]، و نفهم من هذا أن الكلام حتى يكون أكثر و أشد واقعا على النفس وجب على الشاعر حسن التأليف و المحاكاة و جودة الربط بين الألفاظ و معانيها.

و قد عرض "حازم" ثنائية ( الصدق/الكذب) ليبني عليها نظريته الشعرية ، ذلك أن الأقاويل الشعرية تكون « صادقة أو كاذبة بحسب ما يعتمد الشاعر من اقتصاد في الوصف أو المبالغة، فما وقع من الأوصاف والمحاكاة مقتصدا فيه غير متجاوز فهو قول صدق » [2]. أما (الكذب) فلا يكون «إلا بالإفراط و ترك الاقتصاد»[3].

و ما يراه "القرطاجي" أن الوصف أو المحاكاة الشعرية لا ينبغي لها أن تكون كاذبة حتى تحدث أثرها الشعري ، و إنما الشعرية قد تكون كذلك باعتمادها على الأوصاف و المحاكاة الصادقة، و يخلص "حازم" من ذلك بتحديد مستويين متباينين من الشعرية يقعان في غاية الجودة و غاية الرداءة « فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته» [4].

و بذلك يكون عنصرا (قوة الصدق) و (الغرابة) معيارا للشعرية و الجودة ، أما غاية الرداءة في الشعرية فإنما تكون بغياب هذين العنصرين ، ذلك أن« أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، و ما أجدر ماكان بهذه الصفة ألاّ يسمى شعرا، و إن كان موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه» [5].

و يربط "حازم" المقصود بالشعر بآثاره في النفس، فالكلام الذي لا يحدث ذلك الأثر ليس بشعر، نظرا لاختلال البنية الأسلوبية و ما ينبغي أن يكون عليه التصوير« لأن قبح الهيأة

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 81.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 73.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 75.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 71.

(5) المصدر نفسه ، ص 72.

يحول بين الكلام وتمكّنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكَى أو قبحه و يشغل عن تخيّل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، و وضوح الكذب ينزعها عن التأثر بالجملة»[1].

و يتّضح من هذه العبارة أن (وضوح الكذب) يكون أثره غاية في السلبية، و ذلك من خلال عزوف النفس عن الاستجابة لذلك القول الذي يكون كذبه واضحا، بحيث ينفي إمكانية انخداع النفس ببعض الحيل الأسلوبية التي يمكن أن تغطي ما تعتقده من الكذب« فإن حسنت الهيأة و المحاكاة و لم يكن الكذب شديد الوضوح، خادعا النفس عما تستشعره أو تعتقده من الكذب و حركاها إلى اعتماد الشيء بفعل أو اعتقاد أو التخلّي عنه تحريك مغالطة، فهذا أدنى مراتب الشعر، إذ لم يعتدّ بما ذكرناه أولا» [2].

و نفهم من هذا القول إن الشاعر قد يبدع في المحاكاة فيخفي الكذب في الأقاويل الشعرية و يوهم المتلقي بصدقها، إلا أن هذا يبقى عنده من أدنى مراتب الشعر و لا يرتقي إلى أجودها.

**2-9/المقصدية الشعرية:**

اتّسمت الدراسات البلاغية القديمة بخطابها المتميّز الذي يجنح إلى التقعيد أكثر منه إلى تحليل الظواهر الأدبية و تفسيرها، و قد سلك "حازم القرطاجي" في الشعريات منهجا ميّزه عن غيره من أسلافه و ذلك من خلال مزجه بين الفن و العلم و الجمال و المنطق، و الإبداع الشعري و الحكمة... و غيرها، و ذلك من خلال تأثره بمن سبقه من الفلاسفة خاصة "أرسطو" و"ابن سينا".

فـ"حازم" جعل وظيفة الشعر جزءا من ماهيته في قوله:« الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها و يكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 72.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها.

طلبه أو الهرب منه، كما يتضمن من حسن تخييل له و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف أو قوة شهرته أو مجموع ذلك» [1].

و معنى هذا أن الشعر كلام يهدف إلى تغيير السلوك و اتّخاذ موقف، و هو بذلك يشبه الفعل المقصود لحمل المتلقي على القيام بفعل معين يقتضي إقبالا أو إدبارا عما قصد إليه الشاعر.

و يبدو القصد أمرا أساسيا معتمدا في القول الشعري، و هو هدف تواصلي واع يستحضر المتلقي أثناء الإبداع[2]. إذ يرتبط الإبداع الشعري في أساسه بالهدف أو القصد منه، بل ذهب بعض الدارسين المحدثين إلى القول: إن القصد أو المقصدية عامل رئيس في تحرير كيفية التعبير و الغرض المتوخى... و في اختيار الوزن و الألفاظ الملائمة و طريقة تركيبها[3].

و على الرغم من أن الغاية من الشعر هي إما المتعة الفنية أو المنفعة المباشرة بالحث على فعل أمر أو تركه، و قد تجمع الغايتان، وا لغاية التي تتحقق بواسطة( افعل) أو (لا تفعل) تزيد في تأكيد(القصد) المشار إليه في أغلب الشعر العربي حتى يمكن القول إنه لا يوجد شعر يقال دون غاية[4].

و قد أدرك "حازم" كغيره من الدارسين تلك الغاية التي تحقق تواصلا بين المبدع و المتلقي من خلال تركيزه على المقصدية في الشعر، إذ نظر إلى ذلك انطلاقا من فاعليته و ما يحققه من أثر على نفس متلقيه لذا ذهب "حازم" إلى اعتبار أن القصد من الشعر« هو استجلاب

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71.

(2) ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 194.

(3) ينظر: محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982، ص 52، 53.

(4) ينظر: محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم ، ص 54.

المنافع و استدفاع المضار ببسط النفوس إلى ما يراد من ذلك و قبضها عمّا يراد بما يخيّل لها فيه من خير أو شر»[1].

و تتأكد المقصدية عند "حازم" في قوله: «لما كان المقصود بالشعراء إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو إعتقاده أو التخلّي عن فعله أو طلبه أو إعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح و جلالة أو خسّة ، و جب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان و يطلبه و يعتقده»[2].

و نفهم من هذا أن أساس القصد في الإبداع الشعري هو إثارة النفوس وتحريكها، ليخلص حازم إلى أن الشعر الذي لا تتأثر النفس لمقتضاه لا يسمى شعرا، و إن كان موزونا مقفى، لأن المقصود بالشعر معدوم منه[3].

و قد خالف "حازم" كل التقسيمات الشعرية القديمة القائلة إن الشعر لا يخرج عن كونه مدح و هجاء و نسيب و رثاء، و ذلك بإدخاله عنصري (التخييل) و(المحاكاة) في طبيعة الشعر و غايته و التي حدّدها بتحسين الشيء و طلبه أو تكريهه و النفور منه، و جاء رفض "حازم" لكل التقسيمات السابقة بحجة «أن كل تقسيم منها لا يخلو من أن يكون فيه نقص أو تداخل»[4]؛ أي أنها تكون قد جمعت أطرافا غير ملمة بكل المقاصد الأسلوبية للخطاب الشعري، أو أنها تكون متداخلة فيما بينها ويمكن ضمها إلى قسم واحد.

إذ يرى "حازم" أن الشعراء عمدوا في قصائدهم إلى تقسيم « الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول و الميل

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الادباء، ص 377.

(2) المصدر نفسه، ص 106.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 72.

(4) المصدر نفسه، ص 337.

بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد و أنحاء شتى من المآخذ استراحة و استجداد نشاط بِانتقالها من بعض الفصول إلى بعض، و ترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد»[1].

و هنا نجد " حازما " يركز على ضرورة تنويع الشاعر في الكلام و تجديد الشيء بعد الشيء، ليربط بعد ذلك بين طبيعة النفس البشرية و تعدّد الأغراض الشعرية، فجعل أساس افتتاح الشعراء لقصائدهم التأثير في المتلقي؛ حيث يتدرج المبدع نحو المعنى الذي يسوقه إلى المتلقي من خلال أبياته الأولى، وعلى الشاعر أن يقصد في معانيه في تجربته الشعرية، و هذا ما يساعد المتلقي من على فهمها وتفكيكها « فإن للشاعر أن يبني كلامه على تخيّل شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه، و لا يكون كلامه في ذلك معيبا إذا كان الغرض مبنيا على ذلك ، فأما إذا لم يكن قصده بنية الكلام على تخييل ما لا يعرفه الجمهور، و لا تتأكد علقته بالأغراض، و لكن يورد ذلك على سبيل التبعية على جهة من المحاكاة أو غير ذلك، فإن ذلك غير أصيل في الشعر، و يكون الكلام معيبا بذلك»[2].

و يرى "محمد مفتاح" أن العمل الشعري تتحكم فيه المقصدية التي يقول عنها: « فالقصد أو المقصدية إذن تحدّد كيفية التعبير و الغرض المتوخى، و هي البوصلة التي توجه تلك العناصر و تجعلها تتضام و تتضافر و تتجه إلى مقصد عام؛ فالمقصدية تحدد اختيار الوزن و الألفاظ الملائمة و تركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى»[3].

وإذا عدنا إلى منهاج " حازم " نجده قد وظّف هذا المصطلح عديد فصوله ، من ذلك نجد « فإن كان المعنى فيها أخفى منه في الأول قُبح إيراد الثواني لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة، فهي بمنزلة الحشو غير المفيد في اللفظ، و لمناقضة المقصد الشعري في المحاكاة والتخييل يكون اتّباع المشتهر بالخفي؛ حيث يُقصد زيادة المشتهر شهرةً أو تأكيد ما فيه من الاشتهار مناقضا للمقصد من حيث كان الواجب في المحاكاة أن يتبع الشيء بما يفضله في المعنى الذي

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 296.

(2) المصدر نفسه ، ص 23.

(3) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص 52.

قصد تمثيله به أو يساويه أو لا يبعد عن مساواته، وهي أدنى مراتب المحاكاة»[1]، و نفهم من هذا أن المتلقي يرتاح أو يفر من المعنى إذا كان صادرا عن قاصد، ليقول " حازم " في موضع آخر: « و من كان مقصده أيضا أن يظهر أنه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين و أن يغطي بحسن تأليفه و وضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية، فإنه يكد خاطره في ما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره، و لا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر في تحريك النفس»[2].

ونفهم من هذا أن من المتصورات ما يليق و يتوافق وحقيقة مقاصد الشعر المألوفة و منها ما لا يليق بها؛ حيث يكد المبدع خاطره على المناسبة بين المتباعدين؛ إلا أنه لا يبلغ درجة التأثير في المتلقي، و بذلك يكون الإبداع عند "حازم" حلقة تواصلية تربط بين المبدع والمتلقي. و هذين الطرفين هما الأساس الذي تقوم عليه الشعرية عنده ، وهذه الشعرية أو الحدث الجمالي هو نشاط مشترك، أو لنقل هو حدث يقع بين قطبين الأول القائل و الثاني المقول له، و هي عملية متحركة متوازية، و لذلك تحتاج قوى الإبداع إلى قوى مقابلة و استعداد مماثل؛ حيث الاستعداد لدى المقول له أمر مهم و لازم ليتحرك للأقوال المخيّلة[3].

و لن يكون هناك استعداد لدى المتلقي لقبول الشعر و تذوقه إلا إذا اجتهد المبدع من جهته في تجويد و إبداع شعره، إن كلام المتكلم ينبغي أن يجيء منحوتا على الهيئة التي تشفي من السامع الغليل فيشبع رغباته ويراعي مقامه ويليق بطبقته[4]، وبذلك يرفض "حازم" أن تكون «الشعرية في الشعر هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه»[5]. ويستجلب مظان الشعرية من اجتهاد المبدع وجودة شعره وحسن تأثيره في المتلقي بما يضمن دائما البعد الجمالي .

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 245.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

(3) ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 235.

(4) ينظر: شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي) ، ص 20.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 28.

# الفصل الثالث
# نظرية التواصل الأدبي
# في منهاج البلغاء و سراج الأدباء

**أولا/ الشاعر/ المرسل**

1.1 الشاعر و مؤهلاته.

2.1. الشاعر و حالة التخيل.

3.1. الشاعر و قوى الإبداع

4.1. الشاعر و بناء الخطاب

5.1. الشاعر و مناحي التجديد.

6.1. المبـــدع و اللغـــة

7.1.مراتب الشعراء.

**ثانيا/ الرسالة/النص (القصيدة).**

1.2. القصيدة و البناء الفني.

2.2. النص الشعري و موضوعاته.

3.2. شروط النص في الخطاب الشعري.

4.2. النص الشعري و وظائفه.

**ثالثا/ المتلقي/ المرسل إليه:**

1.3. الاستعداد عند المتلقي.

2.3. أصناف المتلقي عند حازم.

3.3. المتلقي و علاقته بالنص.

4.3. المتلقي و قوة التخييل.

5.3. الشعر و مقصدية التأثير في المتلقي.

طُرحت قضية توصيل الظاهرة الأدبية/النص الأدبي منذ القِدم؛ إذ راح النقاد يتساؤلون عن النص من حيث إنتاجه وتلقيه، فكان يمثل محور العلاقة بين المبدع و المتلقي من ناحية التأثير و التأثر؛ مما جعل النقد الأدبي يدرس هذه الظاهرة الأدبية انطلاقا من أن أبنية الأدب هي بنية تواصلية تعتمد اللغة مجالا فنيا واسعا مفعما بالإيحاء[1].

أي إن مهمة العمل الشعري تكمن في التواصل بين المبدع و المتلقي؛ إذ يوجه المبدع رسالته إلى المتلقي عبر وسيط هو القصيدة أو العمل الإبداعي بصفة عامة، و هذا ما جعل طرفي العملية التواصلية (مرسل/متلقي) بحاجة إلى إدراك قيمة و أهمية الفعل الذي يجمعها لتحدث الاستجابة و التأثر، هذا ما جعلنا نسعى للبحث في نظرية التواصل الأدبي في كتاب (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) لـ"حازم القرطاجني"، و قد اعتمدنا لفظة نظرية كونها رائجة بين الدارسين في مختلف العلوم و المعارف؛ إلا أن شيوع هذا المصطلح لا يعني وضوح دلالته لدى جميع الباحثين، لذا سنحاول عرض دلالته و إبراز مفهومه حتى يتبيّن لنا وجه استعماله فيما نحن بصدد دراسته.

**أ/ المعنى اللغوي:** و ترجع معاني "نظر" في اللغة إلى التدبّر و التفكّر و التأمّل، كقولهم: نظر في الأمر؛ إذا تأمله و تدبّره، و منه: النظر: الفكر في الشيء، تقدّره وتقيسه[2].

**ب/ اصطلاحا:** تطلق "نظرية" على قضية تثبت بالربهان كما في الرياضيات، و قد تميز بغيرها كما في النظرية الفلسفية، و تعني مجموعة الآراء التي تفسّرها بعض الوقائع العلمية أو

---

(1) ينظر: محمد مبارك: استقبال النص عند العرب ، ص 283.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نظر).

الفنية، و بذلك تكون النظرية جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات[1].

كما تطلق لتدل على غرض علمي يمثل الحالة الراهنة للعلم، و يشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في حقبة معينة من الزمن[2].

و قد ارتبط مصطلح (النظرية) بالأدب، و ذلك بدراسة أصوله و مبادئه و البحث في فنونه و معاييره، تقول " ألفت الروبي " مبرزة حدود النظرية : «اتخذ الحديث عن الأدب منذ نشأته اتجاهين مختلفين هما: التفسير و النظرية ، و يختص الإتجاه التفسيري بالتعامل المباشر مع الآثار الأدبية التي يخلقها أصحابها على مر العصور، فيتناولها بالايضاح والشرح و التحليل، ثم الحكم و التقييم ؛ في حين يرمي الاتجاه النظري إلى تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تشكل الأساس النظري لدراسة الأدب عامة، كما تشكل في الوقت نفسه الأصول الجمالية التي ينبني عليها النقد»[3].

غير أن نظرية الأدب تختلف من حيث طبيعتها عن النظرية بمفهومها العام، فهي ليست قضية أو فرضية تثبت أو تنفى بالبرهان؛ بل إن النظرية الأدبية وليدة عملية بحث و تصنيف و استقصاء نستقريء من خلالها كل ما لدينا من نِتاج فكري دبّجته أقلام مفكرينا على مر العصور[4].

من هذا المنطلق سنحاول الوقوف على بعض عناصر النظرية التواصلية من خلال كتاب (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) إذ نجد "القرطاجني" قد ذكر عناصر الاتصال الأدبي

---

(1) ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979، ص 413.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 413.

(3) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، ص 07.

(4) ينظر: هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، المطبعة الوطنية، عمان، الأردن ، 1981، ص 13.

حين قال: إن الأقاويل الشعرية «تختلف مذاهبها و أنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، و تلك الجهات هي: ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له»(1)، و إذا قابلنا هذه العناصر بما أتى به " جاكبسون " من عناصر الرسالة اللغوية سنجدها كالآتي(2):

1. ما يرجع إلى القول نفسه= الرسالة.
2. ما يرجع إلى القائل= المرسل.
3. ما يرجع إلى المقول فيه= السياق (القناة).
4. ما يرجع إلى المقول له= المرسل إليه.

إلاّ أن الدّارس للمنهاج يلحظ أن "حازما" وجد صعوبة في إرساء معالم طرفي العملية الشعرية (مبدع/متلقي)، و ذلك راجع إلى العقم في عملية الإبداع؛ إذ « ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين و أعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتي سنة، فلم يوجد فيهم –على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول، و لا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام و إحكام وضعه، و انتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن منهج الشعر و دخلوا في محض التكلم»(3).

و قد جرّ هذا الضعف في الإبداع ضعفا في التذوق و سلبية في الاستجابة لدى المتلقين، و هذا ما جعل" القرطاجني " يقدّم كتابه وسيطا يساعد من خلاله المبدع في مهمته و يعينه على توصيل رسالته، و إذا حاولنا الوقوف عند أبرز العناصر التواصلية التي حدّدها "حازم" في منهاجه، فإننا نجدها كالآتي:

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 346.

(2) ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية ، ص 17.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 10.

## 1/ الشاعر/ المرسل:

### 1.1.شروط الشاعر و مؤهلاته:.

يرى " حازم " أن ظهور الشاعر مرتبط بتوفر ثلاث قوى هي(1): القوة الحافظة، القوة المائزة، القوة الصانعة.

**و للقوة الحافظة** ثلاثة أمور تقوم بها(2):

**أ.كونها قوة خازنة:** فهي بمثابة خزانة للخيالات يعود إليها الشاعر إذا أراد القول.

**ب.كونها قوة ذاكرة** :تتذكر الأشياء مرتبة على حد ما وقعت عليه في الوجود .

**ج.كونها قوة ناظمة:** إذ تكون فيها الخيالات منتظمة؛ حيث تضع الخيال المناسب لكل غرض في مكانه اللائق به، فإذا احتاج الشاعر إلى القول في غرض معين وجد هذه القوة قد أعدّت له خيالاته المناسبة له، فيسهل على الناظم العودة إلى خزانة جواهره ليختار منها ما يليق بأفكاره بطريقة منتظمة، أما إذا فقد شرط الانتظام فلا تسمى هذه القوة حينئذ حافظة، ويعتبر الشاعر معتكر الخيالات فاقدا لها، و هو السبب الذي يجعل كثيرا من الشعراء يخطؤون الوصف و تخييل الأشياء بوصف الشيء بغير ما يليق به، و يتخيّله على غير الوجه الذي يحبب تخييله عليه.

أما **القوة المائزة:** فهي التي تمكّن الشاعر من التمييز بين «ما يلائم الموضع و النظم والأسلوب و الغرض مما لا يلائم ذلك، و ما يصح مما لا يصح»(3).

فهاتان القوتان تقومان بمهمة الملاءمة؛ **فالقوة الحافظة** تلائم الغرض المقصود، أما **المائزة** فتقوم بملاءمة الموضع و النظم و الأسلوب ، أما فيما يخص **القوة الصانعة** فعبّر

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 42، 43.

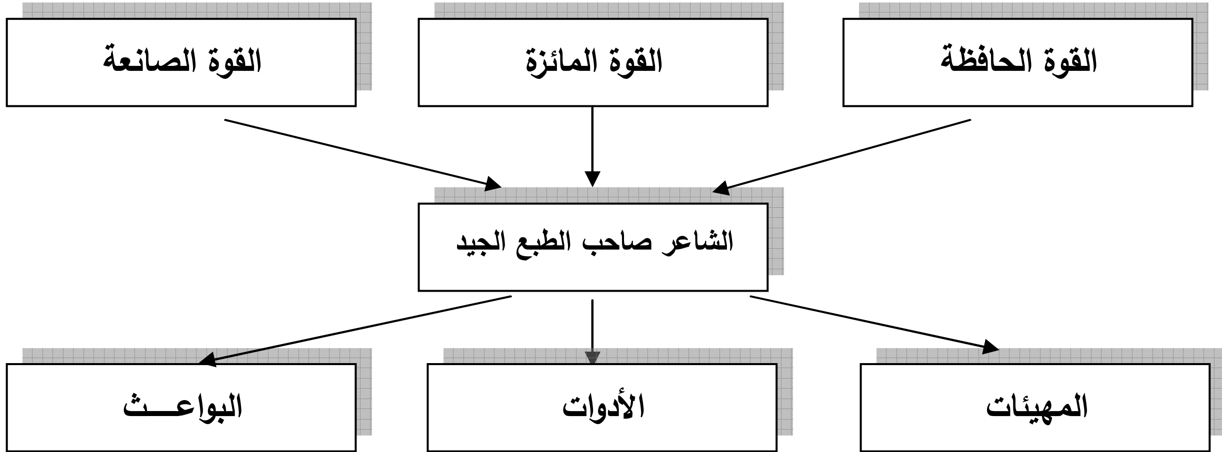
(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص نفسها.

(3) المصدر نفسه ، ص 43 .

عنها "حازم" بقوله: « و القِوى الصانعة هي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ و المعاني و التركيبات النظمية و المذاهب الأسلوبية إلى بعض، و التّدرج من بعضها إلى بعض بالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة»(1).

و نفهم من هذا أن مهمة هذه القِوى الصانعة هي التأليف و التوليف بين النصوص .

و بهذه القِوى الثلاث (الحافظة، المائزة، الصانعة) يفسّر "حازم" سر وجود الشاعر المطبوع/الموهوب فيقول: « و هذه القِوى هي المعبّر عنها بالطبع الجيد في هذه الصناعة»(2)؛ أي أن هذه القِوى و إن كانت سببا في تكوين شاعر جيد فإنها لا تصنع الشعر الجيد؛ إذ يحتاج الشاعر الجيد إلى أمور ثلاثة أخرى هي: المهيئات و الأدوات و البواعث(3)، و يمكن توضيح ذلك على الشكل الآتي(4):




(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 43.

(2) المصدر نفسه، ص نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص 40.

(4) ينظر: محمد حافظ الروسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجي، دار الأمان ، المغرب ، 2008، ص 414.

فإذا اجتمعت هذه العناصر عند الشاعر كان الشعر على أكمل وجه، و نجد "حازما" في منهاجه لا يختلف عن سابقيه من النقاد في حديثهم عن تأثير البيئة في المبدع؛ بل محّص آراءهم و وظّفها وفق مصطلحات خاصة به مثل: المهيئات، البواعث،...و غيرها.

وتنقسم المهيئات عند "حازم" إلى قسمين:

* **الأول:** هو اعتدال المكان؛ حيث يوجّه «الطبع الناشيء إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام و حسن الروّية في تفصيله و تقديره و مطابقة ما خارج الذهن به إيقاع كل جزء منه في كل نحو ينحى به أحسن مواقعه و أعدلها»(1) ؛ حيث يُقر" حازم " أن البيئة كلما كانت إيجابية كلما زاد تأثيرها الفعّال على ذات الشاعر و إبداعه؛ إذ تتنقّح قريحة الشاعر إذا نشأ «في بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة»(2).

و الدّارس للنقد العربي القديم يجد أن النقاد قد أخذوا بهذا الرأي المُقرّ بتأثير البيئة في الإبداع؛ حيث نجد "ابن رشيق" يقول: «الشاعر إذا صنع القصيدة و هو في غنى وسعة، نقحها و أنعم النظر فيها على مهل... و إذا كان فقيرا مضطرا رضي بعفو كلامه و أخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره، و لم يتّسع في بلوغ مراده»(3)، و نفهم من هذا أن البيئة قيدما وحديثا لعبت دورا في إرساء جمالية النصوص الإبداعية.

* **الثاني** :هو المحيط، أو ما عبّر عنه "حازم " بـ«الترعرع بين الفصحاء»(4)؛ إذ يرى "القرطاجني" وجوب التعلم للشعراء، و ذلك لتحصيل ملكة نظم الشعر؛ يقول :«لا تجد شاعرا

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 40، 41.

(2) المصدر نفسه ، ص 40 .

(3) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 192.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 40.

مُجيدا منهم إلاّ و قد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة ، و تعلم منه قوانين النظم و استفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية»[1].

و نفهم من هذا أن للبيئة و ملازمة الشعراء الأثر الواضح على نفس الشاعر و عمله الإبداعي، و ذلك بإثراء خيالاته، كما نجد "حازما " يقول بالثقافة الموسوعية للشاعر «لما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمه أو تاريخا احتاج الشاعر أن يكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها و لمعرفة مجاري أمور الدنيا و أنحاء تصرف الأزمنة و الأحوال، و أن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء و القضايا...تشبه التي في الحال»[2].

كما نجد "حازما" يشبّه المبدع الذي يكتفي بالطبع و الموهبة، و ليس له دراية و علم بالأعمى الذي يلقط الحصباء على أنها دُر فيقول: كأنه «أعمى أنس قوما يلقطون دُرا في موضع تشبه حصباؤه الدّر في المقدار و الهيئة و الملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون...فجعل يعيِّ نفسه في لقط الحصباء على أنها درّ، و لم يدر أن ميزة الجوهر و شرفه؛ إنها هي بصفة أخرى غير التي أدرك»[3]؛ إذ تعتبر الثقافة و الممارسة عاملا رئيسيا في بناء شخصية المبدع.

و بذلك نفهم أن المهيئ الأول موجّه لطبع الناشيء إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام و تحسين هيئاته اللفظية و المعنوية ، و الثاني موجّه لحفظ الكلام الفصيح و تحصيل المواد اللفظية و المعرفة بالأوزان[4]، أما الأدوات فهي عند "حازم" تنقسم إلى العلوم المتعلّقة بالألفاظ و العلوم المتعلقة بالمعاني؛ إذ يؤكد على ضرورة تنشئة الشاعر تنشئة تتوافر لها عوامل

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 27.

(2) المصدر نفسه ، ص 42.

(3) المصدر نفسه ، ص 27 ، 28 .

(4) ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 217.

الصحة الجسمية و الصحة العقلية و اللسانية ؛ حيث تتوفر للشاعر الأدوات اللازمة لقول الشعر من ألفاظ و تراكيب و صحة أوزان، و كل ما يتعلق بالشعر من معانٍ و مبانٍ[(1)]، أما البواعث فهي أيضا قسمان: أطراب و أمال، فينتج عن الأطراب رقة أسلوب النسيب و عن الآمال جودة النظم، و ذلك بسبب شدّة تنقيح الشاعر لشعره ثقة بما يرجوه من تلقاء الدولة[(2)]، لأن الآمال عنده «إنما تعلق بخدّام الدولة النافعة»[(3)]، و الأطراب « بطيب البقعة و كرم الدولة و معاهدة التنقل و الرحلة»[(4)].

و على الرغم من تقسيم "حازم" البواعث إلى قسمين كبيرين هما (أطراب و آمال)؛ إلا أنه لم يتوقف عند هذا الحد؛ بل نجده في آخر كتابه يستدرك فيقول: «إن أحق البواعث بأن يكون السبب الأول الدّاعي إلى قول الشعر هو الوجد و الاشتياق و الحنين إلى المنازل المألوفة و ألاَّفها عند فراقها و تذكر عهودها و عهودهم»[(5)]، و هنا يؤكد "حازم" على الدوافع الذاتية للإبداع جاعلا من الوجد السبب الأول لقول الشعر، و هنا يتّفق مع الرأي القائل: «إن الحافز إلى الخيال المبدع ليس حافزا فكريا، بل هو صورة من صور الوجد»[(6)]، و نفهم من ذلك أن جودة الشعر و إبداعه مرتبطة ارتباطا وثيقا بذاتية المبدع و أحاسيسه.

---

(1) ينظر: نجم مجيد علي مهدي: "الجهود النقدية لحازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء و سراج الأدباء"، مجلة كلية التربية الأساسية، ع7، 2011، ص 9.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 42.

(3) المصدر نفسه، ص نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص 249 .

(6) تشارلز مورجان: الكاتب و عالمه، تر: شكري عياد ، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1964، ص 17.

### 2.1. الشاعر و حالات التخيّل:

أشار "حازم" في منهاجه إلى حالة الشعراء في صناعتهم إلى أحوال ثمانية، لكل واحدة منها في زمان مزاولة النظم مرتبة لاتتعدّاها[1]، و يعتبر النحو المتبع في الانتقال من حالة لأخرى هو أصل منشأ الشعر[2]، و المتصفّح لكتاب (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) يجد أن "حازما" نظر في الشعر وحدّد حالاته وأحواله كما يلي:

***التخاييل الكلية[3]:**

– **الحالة الأولى:** و فيها يتخيّل الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها.

– **الحالة الثانية:** أن يتخيّل لتلك المقاصد طريقة و أسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها.

– **الحالة الثالثة:** أن يتخيّل ترتيب المعاني في تلك الأساليب، و من أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد.

– **الحالة الرابعة:** أن يتخيّل تشكل تلك المعاني و قيامها في الخاطر في عبارات تليق بها، ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن و تتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الروي عليها.

حيث جعل "القرطاجني " هذه الحالات الأربع –السابقة الذكر– ضمن التخاييل الكلية التي يحتاجها الشاعر و يعوّل عليها في صناعته.

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 109.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص 11.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص 109، 110.

*** التخاييل الجزئية[1]:**

و قد نظر "حازم" في هذا النوع من التخاييل و حدّدها في أربع حالات كالآتي:

– **الحالة الأولى:** و يشرع فيها الشاعر بتخييل المعاني بحسب غرض الشعر معنى معنى.

– **الحالة الثانية:** و فيها يتخيّل الشاعر ما يكون زينة للمعنى و تكميلا له، و ذلك يكون بتخيّل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع و الاقترانات و النسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى.

– **الحالة الثالثة:** أن يتخيّل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد عبارة توافق نقل الحركات و السكنات فيها، لما يجب في ذلك الوزن في العدد و الترتيب، بعد أن يخيّل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها في النفوس.

– **الحالة الرابعة:** و في هذه الحالة يتخيّل الشاعر في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها، ومن هذا قول المتنبي:

نَهَبْتَ من الأعْمار مَا لَوْ حَوَيْتَهُ    لَهُنِّئَتِ الدُنْيَا بِأَنَّكَ خَالِدُ[2].

هذه أبرز الحالات التي تكلم عنها "حازم" ، فمنها ما يعود إلى مرحلة التفكير و الإعداد، و منها ما يعود إلى مرحلة الشروع في النظم، و إذا كان المبدع هو أساس العملية الإبداعية بأكملها، فإن هذا يجعل التخييل نشاطا محرّضا على الإبداع؛ إذ يحدّد لنا "جابر عصفور" طبيعة العلاقة بين التخييل و المبدع، فيقول: «يصبح العمل الفني تخيّلا لو نظرنا إليه من

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 110.

(2) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي ، ج1، ص 249.

زاوية القوى النفسية التي تبدعه، فتغدو المحاكاة تجسيدا لواقع العالم على مخيّلة المبدع، أو تركيبا ابتكاريا تشكّله المخيّلة ما دامت القوة المخيّلة - أو المتخليّة -هي القوة الفاعلة في تشكيل العمل الفني من ناحية، و مادامت هذه القوة هي التي تعيد تأليف المدركات و الربط الجديد بينهما من ناحية أخرى»[1]، و نفهم من هذا أن القوة المخيّلة هي المتحكمة و الفاعلة في تشكيل النصوص الإبداعية من خلال الربط بين الواقع وما هو متخيّل في ذهن المبدع، لكن المتفحّص للعملية الإبداعية يجد أن القوة المتخيّلة لا تتحكم في الإبداع فحسب؛ بل تتعداه لتشمل جميع أطراف العملية الإبداعية خاصة المتلقي؛ حيث نجد "ألفت الروبي" تقول:«إلا أن الذي لا خلاف حوله أن الشعر -سواء محاكاة أو تخيّلا أو تخييلا- عمل أو نشاط إبداعي تخيّلي يصدر عن (المتخيّلة) ويوجّه إليها في الوقت نفسه»[2].

و قد درس الفلاسفة القوة المتخيّلة واعتبروها ضمن قوى النفس الباطنة؛ إذ يرى الفيلسوف الأندلسي "ابن باجة" أن للصورة ثلاث مراتب في الوجود في النفس الباطنة؛ حيث توجد في الحس المشترك أولا، ثم وجودها في المتخيّلة لتوجد بعد ذلك في الذِّكر[3]؛ إذ جعل الفلاسفة (المتخيّلة) تتوسط تلك القوى ، يتقدمها الحس المشترك، ويأتي بعدها الذِّكر أو الحافظة، يقول "جابر عصفور" في هذا المجال : «و من هذه الزاوية يمكن القول إن القوة المتخيّلة تتوسط ما بين هذين الطرفين المتباعدين، و تصل بينهما؛ مما يجعل عملها متّصفا بصفتين تبدو كل منهما بمثابة النقيض للأخرى، و هما الحسية و التجريد، أما الحسية فإنها صفة تنبع من المادة التي تمارس فيها المخيّلة أو المتخيّلة فاعليتها، و هي صور محسوسات

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 156.

(2) ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص15 .

(3) ينظر: أبو بكر محمد بن يحي الصائغ بن باجة: تدبير المتوجد، تح: ماجد فخري، دار النهار، بيروت، 1968، ص 49، 58، 150.

المودعة في خزانة الحس المشترك، و أما التجريد فإنه يأتي من تباعد المخيّلة عن الحس الظاهر، و قربها من العقل»[1].

و قد تفطن عديد الفلاسفة إلى اختلاف الوظائف المتخيّلة ؛ إذ نجد منهم من يسمي اتصالها بالوهم متخيّلة ، و لكن عندما تقرتن بالعقل تسمى مفكرة ، يقول "محمد عثمان نجاتي": « و للمتخيّلة دور هام أيضا في التفكير فهي تقدم للعقل الصور المحسوسة المحفوظة في المصورة و المعاني الجزئية المحفوظة في الذاكرة ، فيستنبط منها العقل المعاني الكلية ، و يستمد منها مباديء التفكير، و هذه الوظيفة خاصة بالإنسان فقط، و تسمى المتخيلة حينما تكون في خدمة العقل بالقوة المفكّرة»[2].

و بذلك يكون الفلاسفة قد جعلوا للمتخيّلة منزلة سامية مقارنة بسائر قِوى النفس الباطنة، و ذلك لعدّة خصائص جعلتها تبدو أكثر فاعلية لدى الإنسان؛ فالمتخيّلة أكثر من الخيال أو المصورة لها طاقة إبداعية تمكنها من استرجاع الصور الملتقطة من الحس، و يكون التصرف فيها دون التقيد بجمالها، كما هو في الواقع؛ إذ تتدخل تلك الطاقة في عملية الصياغة، و هذا ما جعل بعض الفلاسفة يعتبرون الحسن قريبا من الصدق/ الواقع، أما المتخيّلة فهي قريبة من الكذب/الوهم، لذا يرى "جابر عصفور" أن قوة التخييل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي تربط بينها علاقة ظاهرة فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا، و تلغي حدود الزمان و أطر المكان، و تنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب[3].

و بذلك تكون المخيّلة مصدرًا للإبداع عند الشاعر و التخييل بالنسبة للمتلقي، هذا ما جعل العديد من الدارسين يضعون حدودا فاصلة بين التخيّل و التخييل؛ إذ نجد "فاطمة عبد الله الوهيبي" تقول: «وقد حاول بعض الدارسين أن يفرقوا بين التخيّل و التخييل عند حازم،

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 34.

(2) محمد عثمان النجاتي: الدراسات النفسية عند العلماء المسلمين، دار الشروق، بيروت، 1993، ص 131.

(3) ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 38.

وجعلوا التخيّل مختصا بالمبدع و التخييل متعلقا بالمستمع أو المخاطب»[1]، و قد استقر على هذا الرأي "جابر عصفور" إذ يقول: « يصبح للمحاكاة جانبان جانبها التخيّلي المرتبط بتشكيلها في مخيّلة المبدع ، و جانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتلقي، فإذا كان التخيّل يحدّد طبيعة المحاكاة من زاوية المبدع فإن التخييل يحدّد طبيعة المحاكاة من زاوية المتلقي ، أو فلنقل بعبارة أخرى إن التخيّل هو فعل المحاكاة في تشكّله ، و التخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تكشلّه.»[2]، هذا ما جعل "فاطمة عبد الله الوهيبي" ترى أن هذا القول أصبح كالنتيجة المقرّرة الثابتة على الرغم من أنه أدى إلى فصل مفتعل جعلنا نصرف النظر عن التخييل بوصفه آلية إنتاج و ليس مجرد نتيجة[3]؛ إلا أن المتمعّن في هذا الرأي يجد "فاطمة عبد الله الوهيبي" تلغي الفرق بين مصطلحي (تخيّل/تخييل)؛ فالشاعر و المتلقي – سواء في نظرها– يتأثران بالتخييل الذي يُعد مصدرا للإبداع و لا يقتصر على المتلقي فحسب؛ لتضيف قائلة :«فالتخييل و إن كان يتلقاه و يتأثر به المتلقي؛ إلا أنه هو نتيجة عمل المبدع، و هو صُلب العملية الإبداعية من طرف المبدع ؛ فالتخييل في الوقت الذي هو فيه نتيجة هو أيضا كيفية و طريقة إنتاج الشعرية ؛ هذا فضلا عن أن مقولة إن التخييل من طرف المبدع مقولة تنقضها نصوص حازم نفسه»[4].

حيث إذا عدنا إلى كتاب (مناج البلغاء وسراج الأدباء) نجد أن النصوص التي قدمها "حازم" عن التخيّل فعلا تناقض فكرة أن التخيّل من طرف المبدع، فهو يقول: «لما كانت النفوس قد جُبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والإلتذاذ بها منذ الصبا... اشتد ولوع

(1) فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 286.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 245.

(3) ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني ، ص 286.

(4) المرجع نفسه، ص نفسها.

النفس بالتخيّل و صارت شديدة الانفعال له حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيّل، فأطاعت تخيّلها و ألغت تصديقها»[1].

فـ"حازم" هنا لا يتوقف عند التخيّل بوصفه نشاطا عقليا مرتبطا بالمبدع؛ بل كونه حركة في نفس المتلقي، و قد علّقت "فاطمة عبد الله الوهيبي" على هذا النص قائلة: «فها نحن نرى أن التخيّل هو أيضا حركة في نفس المتلقي؛ بل مظهر واضح لأثر المحاكاة و التخييل فيه، و ليس مجرد نشاط عقلي مرتبط بالمبدع»[2].

و نفهم مما سبق أن التمييز بين المصطلحين (تخيّل- تخييل) بقي قائما بين النقاد والدارسين، فهناك من يفرق و هناك من يعقد صلة وثيقة بينهما؛ إذ نجد "ألفت الروبي" تقول: «فإنه ليس في الإمكان وضع حدود فاصلة بينهما؛ بحيث يصبح كل منهما مقتصرا على دلالة لا يتعداها إلى غيرها، ذلك لأن هذه المصطلحات تكاد تقترب من بعضها، فتتداخل معانيها و مفاهيمها فيما بينها، ليدل أحدهما على الآخر، أو ليشمل أحدهما الآخر فتصبح المحاكاة هي التخيّل أو التخييل أحيانا وتصبح في الوقت نفسه معنى من معاني التخييل أحيانا أخرى»[3].

فهي هنا لا تفرق بين (التخيّل والتخييل)؛ بل تعتبرهما مصطلحا واحدا ، لنجدها من جهة أخرى تفرق بين التخيّل و المحاكاة لتكون هذه الأخيرة (المحاكاة) –أحيانا- هي التخيّل نفسه أو تحمل معنى من معانيه؛ حيث تراهما متقاربين إلى درجة التطابق .

إلا أن المطلّع على أراء الناد والبلاغيين العرب يجد موقفهم لا يختلف عما سبق؛ إذ ركّز الجميع على النص الأدبي ذاته من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه و استمد

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 116.

(2) فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني ، ص 287.

(3) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 95.

عناصره منه ، و من حيث علاقته بالمتلقي، أكثر من تركيزهم على علاقات النص بالعوالم الداخلية لمبدعيه أو مدى تعبير النص على ملكات تعبيرية فائقة[1].

و بذلك نقول إن الباحث الذي لا يولي اهتماما للتخييل الشعري لدى المبدع لا يمكنه التوصل إلى معرفة أثر التخييل في المتلقي ، كون العملية الأولى هي أساس التواصل، فبالتخيّل تتكون المادة التي يكون بها فعل التخييل لدى المتلقي ، و بذلك يكون التخيّل هو البذرة الأولى الصانعة لثمار التواصل ، و قد استثنى "جابر عصفور" "حازم القرطاجني" من النقاد العرب الذين أهملوا التركيز على فاعلية التخيّل عند الشاعر يقول: « و لكن بالاستثناء الحقيقي – فيما أعلم – هو حازم القرطاجني...استطاع أن يتجاوز فعل أقرانه و أسلافه من النقاد، و يصل إلى ما لم يصلوا إليه، و يعالج مشاكل لها ثقلها و أهميتها في تاريخ النظرية الشعرية ؛ بل إنه ينفرد بميزة هامة هي محاولة إقامة توازن بين العناصر الأربعة، التي لا يمكن إكتمال أية نظرية في الشعر دونها، أعني العالم الخارجي، و المبدع في النص والمتلقي»[2].

و يمثّل "جابر عصفور" لهذا الرأي بقول" حازم " في منهاجه «و لاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال و بحث الفكر، و الثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال و الفكر؛ فالأول يكون بالقوة الشاعرة أثناء اقتباس المعاني و ملاحظة الوجوه، التي منها تلتئم و يحصل لها ذلك بقوة التخيّل و الملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، و لكن خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه، و لا يتباين فيه ما تشابه في الحس و لا يتشابه فيه ما تباين في الحس»[3].

(1) ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 54، 55.

(2) المرجع نفسه ، ص 57.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 38.

إذ يحدّد لنا " حازم " من خلال هذا النص فاعلية التخيّل عند الشاعر، فهي المساعد للمبدع على اقتباس المعاني مع استعانته بالملاحظة ، فـ "حازم" يصوّر لنا كيفية تشكيل الصور عند الشاعر، و كيف يتم له ذلك عن طريق التأمل لما في الذاكرة من صور جديدة[1]، ليضيف " حازم " مقررا لنا هذه الفكرة و مبيّنا مدى تصوير الشاعر و تخيّله تصوير الأشياء في الواقع ، يقول : «فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، و كانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها، و ما تخالف و ما تضاد وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية أو ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدّم بها الحس و المشاهدة»[2].

و بذلك يكون تخييل الشاعر يختلف عن تخييل الإنسان العادي الذي يسترجع الصور المخزنة في ذاكرته استرجاعا نمطيا دون تدخل، أما الشاعر فهو يدرك تناسب الأشياء، فيما بينها حتى و إن كانت تخالف المحسوسات و تناقض الواقع، بشرط أن لا تختلف مع العقل لأن «النسب الفائقة إذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصور المختارة... من حيث أن المعاني متناظرة كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر، فإن للنفوس في تقارن المتماثلات و تشافعها و المتشابهات و تضادها و ما جرى مجراها تحريكا و إيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام»[3].

فإذا كان للشاعر هذه الشروط واستطاع المحافظة عليها تمكّن من إثارة المتلقي و أسره بما يبدعه.

---

(1) ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 59.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 38، 39.

(3) المصدر نفسه، ص 44، 45.

و مما سبق نقول إن " حازما " إذا تحدّث عن طريقة إبداع الشاعر يقاربها بمفهوم التخيّل، أما إذا تحدّث عن المتلقي و تلقيه للعمل الشعري فيستعين بمفهوم التخييل ، و بذلك يكون "حازما" قد قدّم لكل مصطلح دلالة تميّزه عن المصطلح الآخر موزعا إياها على طرفي العملية الشعرية ( مبدع / متلقي ).

### 3.1. الشاعر و قوى الإبداع:

يُعد الشاعر عصبا رئيسا في عملية الإبداع الشعري ؛ كونه يوفق بين المعاني و لأغراض ، و الشاعر الجيد في نظر "حازم القرطاجني" هو الذي يقوم بهذا التوفيق خير قيام كونه إنسان فوق العادة[1].

و لا يكون للشاعر تمكّن من مقاصد النظم و أغراضه، و حسن التصرف في مذاهبه إلا بمجموع قوى و اهتداءات فطرية ؛ إذ يشير "حازم" إلى تفاوت حظ الشعراء منها، و يجعل تلك القوى عشرا يعدّدها كما يلي:

– «القوة على التشبّه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن القريحة»[2]؛ إذ يركز "حازم" في القوة على الفطرة والسليقة و اختار كلمة التشبّه بدل التشبيه كون هذا الأخير –التشبيه– من الفنون البلاغية، أما التشبه قال عنه "جابر عصفور" هو: «فعل من أفعال التعاطف والتقمص»[3].

وهنا يكون التشبّه عند "حازم" يتمثل في قوة الشاعر و إجادته في محاكاة تجارب من سبقه من الشعراء ؛ و بذلك يكون التشبّه أكثر اقترابا من ذات الشاعر و أحاسيسه و عواطفه، أما التشبيه فإنه يبقى أسلوبا فنيا جماليا ؛ إذ يستطيع الشاعر بقوة التشبُّه «أن يحاكي

(1) ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 200.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 187.

المشاعر...أي التشبُّه بأحايس ومشاعر يتقمصها ويحاكيها كأنه عاشها»[1]، وقد تختلف درجة هذه القوة بين الشعراء كما أنها لا تتأتى لأي شخص يقول" حازم": «لبعض النفوس قوة تتشبّه بها في ما جرت فيه من نسيب وغير ذلك على غير السجية، بما جرى فيه على السجية من ذلك، فلا تكاد تفرّق بينهما النفوس و لا يُماز المطبوع فيها من المتطبّع، فإذا اتفق مع هذا حسن النظم تناصر الحسن في النظام و المنحى و اعتمّ فلم يكن فيه مقدح»[2]، فكلما استطاع الشاعر تقمص و معايشة تجربة من سبقه من الشعراء ، كان شعره أكثر جمالية وقوة تأثير على المتلقي.

– القوة على تصور كليات الشعر و المقاصد الواقعة فيها، و المعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل (الشاعر) بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي المتلائمة، و الغرض الشعري المختار[3]، و هذا لا يتأتى للشاعر إلا بقوة التشبّه التي تساعده على توليد الصور والمعاني؛ إذ تتوالد في العقل صورا و نسخا لهذه المحسوسات بعد أن يتلاشى المنبه الخارجي الأصلي[4]، و تصور الكليات في الشعر عند "حازم" أساسه الطبع «فمن كان مقصده أن يظهر أنه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين و أن يغطي بحسن تأليفه و وضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية، فإنه يكدّ خاطره فيما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره»[5]؛ إذ يصقل الطبع تجارب الشعراء و يهذّب إبداعهم. و يعرّف " حازم" الطبع بقوله: «النظم صناعة آلتها الطبع، و الطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام و البصيرة بالمذاهب و الأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحني به نحوها...و كان النفوذ في

---

(1) فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 217.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 341.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 200.

(4) ينظر: عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته و وظائفه، دار نوبار للطباعة، مصر، ط1، 1998، ص 17.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 31.

مقاصد النظم و أغراضه و حسن التصرف في مذاهبه و أنحائه، إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء»[1].

فإذا كانت القِوى الفكرية آلة للطبع، فإن هذا الأخير –الطبع– يكون آلة للنظم، و من دونه لا يكتمل إبداع الشاعر.

– «القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن و كيف يكون انشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني و الأبيات و الفصول من بعض، بالنّظر إلى صدر القصيدة و منعطفها من نسيب إلى مدح، و بالنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك »[2]؛ بمعنى أنه حتى يجيد الشاعر في نصه عليه أن يزاوج بين تصوره للمعاني و القوافي و بين الغرض المتضمن فيها، و بذلك يكون لكل مبدع تصوره ومخططه الذي يميزه عن غيره في الربط بين ما هو حقيقة في الوجود ، و ما هو متخيّل وتحقيق تطابق بينهما، هنا يتقدم الانفعال بقوته ليدفع بهذا التصور نحو التحقيق الواقعي[3]، الذي تُبسط له النفس، يقول "حازم" : «فالأمر قد يبسط النفس و يؤنسها بالمسرة والرجاء...وقد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيه من إتفاق بديع»[4].

و نفهم بذلك أن معاني الشعر عند "حازم" يقصد فيها المبدع –من البداية– على التأثير في المتلقي و تزداد شدّة التلقي الجمالي للإبداع كلما كان تصور شكل القصيدة و الصورة التي تكون بها أفضل في إطار تصور كليات مقاصد الشعر.

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 199.

(2) المصدر نفسه ، ص 200.

(3) ينظر: مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، د ط، دت، ص 210.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 11.

– القوة على «تخيّل المعاني بالشعور بها و اجتلابها من جميع جهاتها»[1]، و التخيّل عند "حازم" هو جوهر التعبير الشعري الذي لا يكتمل الإبداع إلا به؛ إذ يرى أن «الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق لا يشترط في ذلك صدق و لا كذب»[2]، و بذلك يكون التخيّل عنصرا أساسيا يبين جوانب العمل الشعري من جهة الشاعر المبدع متجاوزا أن تكون المحاكاة هي المقوّم الوحيد الذي يحدّد جمالية النص الإبداعي؛ إذ يستطيع الشاعر من خلال هذه القوة التوغل في جوهر الموجودات و إعادة تشكيلها في قالب شعري.

– «القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني و إيقاع تلك النسب بينها»[3]، و بذلك تكون أجود المعاني وأحسنها هي التي يتم فيها ملاحظة وجوه التناسب، وهذا يتحقق للشاعر من خلال الطبع.

لذا نجد "القرطاجني" في موضع آخر، يخاطب الشاعر قائلا :«إذا أردت أن تقارن بين المعاني و تجعل بعضها بإزاء بعض و تناظر بينها، فأنظر مأخذ يمكنك معه أن تكوّن المعنى الواحد و توقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيّز و موقعه في الحيّز الآخر فيكون من اقتران التماثل أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه، فيكون هذا من اقتران المناسبة»[4]؛ ففي هذه القوة يحسن الشاعر اختيار معانيه قصد إحداث تأثير في المتلقي.

– « القوة على التهدّي إلى العبارات الحسنة الوضع و الدلالة على تلك المعاني »[5]، وتختلف هذه القوة من شاعر لآخر حسب القدرة على الإحساس بالجمال و تذوقه ؛ إذ يرى

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 200.

(2) المصدر نفسه ، ص 81.

(3) المصدر نفسه ، ص 200.

(4) المصدر نفسه، ص ص 14، 15.

(5) المصدر نفسه، ص 200.

"حازم" أن «التهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالتّرامي به إلى كل جهة منها والتباعد عن الجهات التي تضادها، و تلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها و انتظامها و صيغها و مقاديرها و اجتناب ما يقبح في ذلك...و اخبارها أيضا من جهة ما يحسن منها بالنظر إلى الاستعمال و تجنب ما يقبح بالنظر إلى ذلك، و اختيارها بحسب مايحسن منها باعتبار طريق من الطرق المعرفية و تجنب ما يقبّح باعتبار ذلك»[1].

هذه أهم المقاييس التي ركّز عليها "حازم" في قوة التهدي إلى جمالية اللفظ و اجتناب ما يقبّحه لدى الشاعر لإخراج نصه في أبهى حلّة منسجمة الأجزاء و قوية التأثير على المتلقي؛ بحيث «تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم ، أليَّق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»[2]؛ إذ يقوى تأثر النفس و تعجّبها بالكلام و ذلك يكون «باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدّي إلى مثلها...كالتهدّي إلى ما يقل التهدّي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، و كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، و غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستقر بها»[3].

فكلّما اهتدى الشاعر إلى أساليب شعرية أجود و أبدع فيها أحدث تأثيرا على المتلقي وشدّه إليها بالتفحص و الدراسة و التوغل في مضامينها.

– «القوة على التخيّل في تسيير العبارات متزنة و بناء مباديها على نهاياتها و نهاياتها على مباديها»[4]، و التخيّل عند "حازم " هو التمويه و هو مرتبط بالقول الشعري ذاته ؛ إذ

---

(1) حازم القرطاجني،: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 222.

(2) المصدر نفسه، ص نفسها.

(3) المصدر نفسه ، ص 90.

(4) المصدر نفسه ، ص 200.

يقوم الشاعر بممارسة اللعب القولي؛ بحيث تطوى أشياء و تظهر أشياء أخرى[1]، و تتجلى قدرة الشاعر على التخيّل حين «يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيّرها موزونة، إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها، أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه ما لا يخلّ به، أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدّم بعض الكلام و يؤخر بعضا أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحدة من هذه الوجوه»[2]، كل هذه الوجوه تبرز براعة المبدع في تمويه متلقيه بتخريجات جمالية.

– «القوة على الالتفات من حيّز إلى حيّز و الخروج منه إليه و التوصل به إليه»[3]، ونجد تعريف الالتفات في كتاب (العمدة) لـ"ابن رشيق" بـ «أن يكون الشاعر آخذا في معنى فيعرض له غيره ، فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلّ بالثاني في شيء؛ بل يكون مما يشد الأول»[4]، أما "حازم القرطاجني" فنجده اتبع منهجا آخر لتعريف الالتفات إذ يرى أن الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى، أو من غرض إلى آخر إما أن يكون مقصودا منذ البداية فيذكر الغرض الأول الذي يستدرج منه إلى الثاني؛ بحيث تكون مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحة ومهيأة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعا لطيفا وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا مستطرفا، و ما كان من هذا القبيل فإنه هو الذي يُعرف بالالتفات، و إما أن يكون المتكلم قد قصد منذ البداية في غرض الكلام الأول أن يجعل ذكره سببا لذكر الغرض الثاني و لا توطئة للصيرورة إليه، أو الاستدراج إلى ذكره، بل إنه لا ينوي الغرض الثاني في أول الكلام أصلا، و هذا نوعان: منه ما يكون بصورة الالتفات

---

(1) ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 227.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 204.

(3) المصدر نفسه، ص 200.

(4) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 2، ص 636، 637.

منه ما لا يكون بهذه الصورة[1]، و نفهم من هذا أن الالتفات عند "حازم" هو ما كان مقصودا عند الشاعر، و على هذا الأخير –الشاعر– «التحرز من انقطاع الكلام و من التضمين والحشو و الإخلال و اضطراب الكلام و قلّة تمكن القافية و النقلة بغير تلطف»[2]؛ حيث يعمل على ترابط معاني الأبيات ليتنقّل بينها بطريقة سلسة، و بذلك يترك تأثيرا في نفس المتلقي.

– «القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض و الأبيات بعضها ببعض و إلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة»[3]؛ إذ يعمل الشاعر في هذه القوة على تغيير و استبدال كلمة أو جملة بأخرى أكثر شاعرية قصد التأثير في المتلقي.

– «القوة المائزة حسن الكلام من قبحه بالنظر إلى نفس الكلام و بالنسبة إلى الموضع المُوقَّع فيه الكلام»[4]، و هذه القوة غير منفصلة عن القوة التي سبقتها كونها ترتبط هي الأخرى بذوق الشاعر، و التي يقوم فيها بعملية تنقيح لنصه؛ حيث ينتقي الألفاظ و الأوزان التي تتلاءم و السياق الذي يريد.

و هنا نقول: إن هذه القِوى العشر لا ينفصل بعضها عن بعض؛ بل تتآزر فيما بينها لتشكّل خطابا جماليا أساسه الطبع، يسحر المتلقي و يدخله معه في نطاق الشعرية، و يختلف الشعراء باختلاف قدراتهم على القول و إحداث الهزة الجمالية لدى السامع.

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 314.

(2) المصدر نفسه ، ص 321.

(3) المصدر نفسه ، ص 200.

(4) المصدر نفسه، ص 201.

### 4.1. الشاعر و بناء الخطاب:

عرّف "حازم" الشعر على أنه «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصدت تحبيبه إليه، و يُكرّه إليها ما قصد تكريهه»[1].

و من خلال هذا التعريف نفهم أن القصد الذي يدفع الشاعر إلى قرض الشعر هو إحداث انفعال في نفس المتلقي من خلال تحبيب الشيء أو تكريهه؛ فالمتلقي موجود بذهن الشاعر مسبقا، و هذا التحبيب أو التكريه يسلتزم ردّة فعل من المتلقي، و هي إما طلب الشيء و الرغبة فيه أو الهروب منه، و بذلك نجد "حازما" يلحّ على «من أراد جودة التصرف في المعاني و حسن المذهب في اجتلابها الحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أوَّل هي الباعثة على قول الشعر ، و هي أمور تحدث عنها تأثُّرات و انفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها و يبسطها أو ينافرها و يقبضها أو لاجتماع البسط والقبض و المناسبة و المنافرة في الأمر من وجهين»[2].

لذا نقول: إن النص الأدبي لا يتوقف عند الوظيفة الشعرية فحسب ؛ بل يتعدّاها للوظيفة الانفعالية ، كون النص أنتجته ظروف و انفاعلات أطلق عليها "حازم" (بواعث نظم الشعر)[3].

و هذا ما جعل "حازما" يرى أن الشاعر «إذا اقتصر على الألفاظ الشائعة الخيالية من العذوبة، و إن كان يعرفها جميع الجمهور، فإن قصيدته قد لا تثير المتلقي و لا تحركه ما دامت لغتها مجسّدة في ألفاظها لا تخرج عن المألوف المتداول»[4].

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 71.

(2) المصدر نفسه ، ص 11.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 41.

(4) محمد بنلحسن بن التيجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 257.

فـ"حازم" يُلِحّ على الألفاظ المستعذبة التي من شأنها مفاجأة المتلقي و إثارته بحجم ما فيها من استغراب و تعجيب.

كما يتوخى "حازم" من الشاعر إحداث الأثر المرغوب فيه لدى متلقيه، و لكي ينجح المبدع في هذا المسعى لابد له أن يوجّه معانيه عند التخييل الوجهة القريبة من هذا المتلقي، و مما يجعل هذه المهمة أكيدة خطورة الوظيفة التي ينهض بها كل من (التخييل) و(المحاكاة) و المتمثلة في هز النفوس و حملها على القيام بالشيء أو التخلي عنه(1)، إذ يرى "حازم" أن «صنعة الشاعر هي جودة التأليف و حسن المحاكاة»(2).

و لا يستطيع الشاعر تحقيق هذه الصنعة إلا بتوفر الطبع والملكة يقول: «و قد يحصل للشاعر بالطبع البارع و كثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات و إن كانت لا تتحصل له إلاّ بملاحظتها و لو مخالسة»(3).

إلا أن "حازما" لا يركز على الطبع وحده لصنع شاعر جيد؛ فالشاعر عنده يحتاج إلى أكثر من ذلك حتى يكون شاعرا « فالشاعرية عند حازم مزاج من الطبع الجيد و الثقافة والدربة و الممارسة»(4).

فالشاعر عند "حازم" يختلف عن الإنسان العادي ؛ فالمبدع هو الذي يتمتع بالطبع الجيد في محاكاته للمحسوسات، كما يتمتع بالخبرة و الثقافة الموسوعية، لذا نجده يرفض الشاعر الدخيل على ملكة الشعر و هو الشاعر «الذي لا يعتبر عنده في ذلك قانون و لا رسم، وإنما

---

(1) ينظر: محمد بنلحسن بن التيجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 272.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 81.

(3)المصدر نفسه ، ص 111.

(4) سعد مصلوح: حازم القطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 ، 1980 ، ص 153، 154.

المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن و النفاذ به إلى القافية»[1]، و الشاعر الحقيقي عنده هو الذي لا يورد المعاني العلمية في كلامه قصد التمويه بأنه شاعر عالم [2]، ليبرز لنا "حازم" مكانة الشاعر في الماضي مستعينا بـ"ابن سينا" يقول: «على حال قد نبه عليها أبو علي بن سنا فقال: كان الشاعر في القديم ينزّل منزلة النبي فيعتقد قوله و يصدّق حكمه، و يؤمن بكهانته»[3].

و الرأي نفسه نجده عند "ابن الرشيق القيرواني"؛ حين قال :«كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها بذلك و صنعت الأطعمة و اجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس...و كانوا لا يهنؤون إلا بغلام يولد، أو فرس تنتج أو شاعر ينبغ فيهم»[4].

إلا أن الغريب عند "حازم" أنه بعد رفضه للتمويه لدى الشاعر و عدّه عيبا، نجده في موضع آخر يرضاه و يعدّه بلاغة إذ يقول: «إن كان قد يُعدّ حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب و تمويه النفس و إعجالها إلى التأثر له قبل...فهذا يرجع إلى الشاعر و شدة تحيّله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام»[5]؛ فالشاعر لا يقدم للمتلقي صورة مباشرة عن الواقع؛ بل يقوم بتحوير هذه الصورة انطلاقا من انفعالاته الذاتية، فيلجأ إلى أسلوب أكثر تمويها قصد إثارة المتلقي و خلق تعجيبا و استغرابا في ذاته، لذا يرى "جابر عصفور" : أن التحوير الذي يؤدي إلى التعجيب مرتبط بموقف الشاعر من الأشياء و حرصه على محاكاتها محاكاة تكشف عما

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 28.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 124.

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج1 ، ص 65 .

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71، 72.

يستشعره إزاءها، و من ثم نتأكد من أن المحاكاة لا تقيم صور الأشياء في الذهن على حد ما هي عليه خارج الذهن؛ و إنما يمكن أن تقيمها أكمل مما هي عليه خارج الذهن [1].

و بذلك لا يكون المبدع وحده المسؤول الأول عن نجاح أو فشل قصيدته؛ بل هي عمل تتدخل في نجاحه أطراف العملية التواصلية بأكملها، فهي إنجاز يستوجب شاعرا جيدا و نصا جميلا و متلقيا مستعدا، لأن «كل عمل شعري يعني تواصلا بين المبدع و المتلقي، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاص ذات محتوى متصل بالقيم يوجهها المبدع إلى المتلقي من خلال وسيط نوعي هو القصيدة»[2].

لذلك نجد "حازما" يرفض المعاني العلمية في الشعر، و يعلل سبب رفضه على أنها بعيدة عن الحس، و بذلك يصعب استيعابها لدى المتلقي؛ مما يؤدي إلى فشل العملية التواصلية يقول: «المسائل العلمية...أكثر الجمهور لا يمكن تعريفهم إياها، مع أن أحدهم إذا أمكن تعريفه إياها لم يجد لها في نفسه ما يجد للمعاني التي ذكرنا أنها العريقة في طريق الشعر، لكون تلك المعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس الحسن و القبح و الغرابة واضحا فيها وضوحه فيما يتعلق بالحس، و أيضا فإن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر»[3].

فـ"حازم" يدعو الشعراء إلى اعتماد المعاني القريبة من المتلقي ، لا لشيء فقط لتحريك النفوس و إثارتها يقول "جابر عصفور" : «و إذا كان مجال الشعر متميزا عن مجال الفلسفة، فإنه متميز عن مجال غيرها من العلوم، و بديهي أن يقبح إيراد المعاني العلمية في الشعر، أو التعرض لما يسمى المسائل العلمية، و القبح –هنا– مقصور على كيفية المعالجة و تجاوز الإطار الوظيفي المرتبط بالتخييل إلى إطار أخر يتصل بحشد المسائل العلمية في

(1) ينظر : جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 201.

(2) المرجع نفسه، ص 187.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 29.

القصيدة»[1]، و بذلك تختلف لغة الشعر عن لغة العلم لأن (التخييل) الشعري يعتمد التمويه للتأثير في المتلقي، و يتخلى عن إتباع المسائل العلمية، لأن الغرض من الشعر هو هزّ النفوس. لذلك يطلب "حازم" من الشاعر ألا «يكد خاطره في ما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره، و لا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس»[2]، فربط "حازم" بين معاني الشعر و صفاء النفوس جعله لا يقترب من المعاني العلمية لأنه «يتوجس خيفة من أن يقترب الشعر بحقيقته الشعورية مجال المسائل العلمية، مع أنه في مقدور الشاعر أن يسقط على هذه المسائل دلالات عاطفية و أن يقربها من مجال الوجدان»[3].

و عندما يكون الشاعر في مواجهة الكذب يلجأ إلى التمويه باعتباره وسيلة فعّالة يعمل من خلالها على مخادعة المتلقي ، و ربما يعود غموض لغة الشاعر إلى تحيّله من أجل إخفاء هذا الكذب، و"حازم" لا يفرض على الشاعر إتباع الإيضاح أو الغموض في المعاني، و لكنه ينبّه إلى ضرورة تجنب غموض المعاني و الألفاظ عندما يكون المقام مقام إيضاح يقول: «فإن ورود المعنى غامضا في كلام قد قصد به الإبانه مما يُوعِّر سبيله و يزيله عن الاعتدال و الاستواء مع مناقضته للمقصد»[4]، و هنا إشارة إلى تركيز "حازم" و مراعاته لأحوال المتلقين من خلال دعوته إلى اجتناب خروج الكلام عن المقصد لتحقيق القصد المرجو منه ، و بذلك يُفترض أن يكون الشاعر نفسه قد تأثر بالموضوع الذي قصد التأثير به في المتلقي، لذا يرى "حازم" أنه لتجسيد القصد من الخطاب يسعى الشاعر إلى تحقيق ميزتين هما: [5]

---

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 24.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 31.

(3) فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي النقد و الناقد، منشأة المعارف، مصر، ط1، 1985، ص 343.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 175.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص215 ، 216 .

1/ **الاستجداد:** و يجب فيه على الشاعر ألا يواطيء من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى ، فعلى الشاعر أن يكون مستجدا في إبداعاته ولا يقع في تكرار إبداعات من سبقه.

2/ **التّأنّق :** و يسعى الشاعر من خلاله إلى تحقيق انسجام في بنية الخطاب الشعري، و ذلك بطلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات و المعاني من بعض و تحسين هيئات الكلام من جميع ذلك ، و كلّما استطاع الشاعر تحقيق هاتين الصفتين كلّما أكسب خطابه الشعري التميّز و الخصوصية و حقّق الغرض المرجو منه في إثارة انفعال المتلقي.

## 5.1 . الشاعر و مناحي التجديد:

إن المعاني التي ينسج منها الشاعر نصوصه تعود إلى عالم مشترك بينه و بين المتلقي؛ إذ لا يتحقق للنص الإبداعي جمالة إلا بأثيره في النفوس و هز كيانها لتتبُّع المضمون و سبر أغواره و فك شفراته، و الشاعر الحقّ هو الذي يستطيع تصوير الموجودات بلغة شعرية ذات خبرة و دقة في ملاحظة الأشياء و التمييز بينها، يقول "حازم": «إن الأصل الذي به يتوصل إلى استثارة المعاني و استنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء و ما يتعلق بها من أوصاف غيرها، و التنبّه للهيئات التي يكون عليها إلتآم تلك الأوصاف و موصوفاتها، و نسب بعضها إلى بعض أحسن موقعا من النفوس و التفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع و غرض غرض»(1). فجمالية الخطاب الشعري هي التي تثير انفعال المتلقي و تُحدث تفاعله مع النص، لذلك حاول "حازم" في منهاجه التركيز على النص الشعري و دعوة الشعراء إلى التجديد فيه لشد النفوس و تقريبها إليه، ولعل بعض الفصول التي ضمنها "حازم" كتابه تُعد نوعا من التجديد عند الشعراء كالمطابقة والمقابلة و الاستهلال و المراوحة بين المعاني و غيرها ، لكن التجديد الذي يقول به "حازم" لا

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 38.

يعني الابتكار من عدم ؛ و إنما هو تحقيق الأصالة مع التفرد بمنحى خاص، و حتى يحقق الشاعر هذا المطلب في تجربته الإبداعية عليه الأخذ بإحدى الطريقتين: [1]

**أ.** إما أن يفضل الشاعر في قوله الميل إلى جهة لم يهتم بها غيره، و لم يأخذوا فيها مأخذه؛ بحيث يتحقق للشاعر الامتياز في الميل إلى تلك، فيتفرد و يتميز فيها شعره عن غيره.

**ب.** و إما أن لا يسلك الشاعر في كلامه مذهبًا واحدا في القول اختص به شاعر عن غيره؛ بل عليه أن يسلك في كل غرض مذهب شاعر معين، برز و اشتهر بذلك الغرض، لليسلك من جهة أخرى مسلك شاعر آخر برع في ذلك الغرض؛ أي أن مسالك الشاعر يجب أن تكون متعددة و مختلفة، فتكون طريقته طريقة مركبة، يتميز فيها كلامه عن غيره و تكون له صورة متفردة .

فالشاعر يأخذ من كل شاعر بطرف مع تحديده لأسلوب خاص به؛ فهو «الذي يوظف طرق غيره من جهة إلى أخرى، لا تضيع شخصيته بين هذه الطرق عندما يصطنع من مجملها طريقة خاصة به»[2].

و من أبرز الحالات التي جدّد فيها الشعراء «إسنادهم و إضافتهم ضد الشيء إليه، وإعمالهم الشيء في مثله، و إقامتهم الشيء مقام ضده و تنزيلهم له منزلته على جهة من الاعتبار»[3].

و قد استدلّ "حازم" على هذه الحالات بعديد من الشعراء؛ إلا أنه يجعل "المتنبي" في منزلة خاصة؛ إذ نجد هذه الحالات الثلاث في أسلوبه كالآتي:

(1) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 366.

(2) محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القطاجني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 347.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 367.

1.إسناد و إضافة ضد الشيء إليه: من مثل قول المتنبي:

صِلَةُ الهَجْرِ لِي وَهَجْرُ الوِصَالِ نَكَسَانِي فِي السَّقْمِ نُكْسَ الهِلاَلِ[1]

فالمتنبي هنا أضاف الهجر إلى الوصال مما أكسب بيته الشعري جمالية أكثر من خلال إضافة الضد إلى ضده، و هو ما أخرجه من رتابة المعنى إلى معانٍ شعرية تثير المتلقي أكثر؛ حيث يرى " المتنبي" أن مواصلة هجر الحبيب له و هجر وصاله أعادوه إلى السقم بعد الصحة.

2. إعمال الشيء في مثله نحو قول المتنبي:

أَسَفِي عَلَى أَسَفِي اَلَّذِي دَلَّهَتْنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلَيَّ خَفَاءُ [2].

فالشاعر هنا يتأسف على زمان وصل حبيبته، فلمّا أمعنت في الهجر ذهب عقله حتى صار لا يعرف الأسف فأخذ يأسف على ذلك الأسف[3].

فإعمال الشيء في مثله «ليس نشاطا لغويا أو تعبيرا يمارسه الشاعر اعتباطا في الخطاب الشعري؛ و إنما قد يرفع التعبير عن مستوى جمالي إلى مستوى أرقى منه»[4].

3. تنزيل الشيء منزلة ضدّه على جهة الاعتبار: و يتجلى هذا في أشعار المتنبي على نحو قوله:

وشَكيَّتي فَقْدَ السِّقَامِ لِأَنَهُ قَدْ كَانَ لَمَّا كَانَ لِي أَعْضَاءُ[5].

(1) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج176/2.

(2) المرجع نفسه ، ج1، ص 93.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها .

(4) محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 351..

(5) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 1 ، ص 93.

فهو يشكو عدم السقم لأن السقم كان حين كانت له أعضاء، فإذا طاحت الأعضاء من جرّاء الجهد الذي لحقه من هواها، لم يبق له ما يشعر به و يُذكّره بحبيبته[1] ؛ فالأصل أن يشكو من السقام لا من فقدها، و كل هذا التحوير يبعث جمالية في الخطاب الشعري و يزيده تقبُلا لدى المتلقي.

هذه أبرز الحالات التي يرى فيها "حازم" أن الشعراء قد جدّدوا فيها و شاعت في أشعارهم، كما نجد "القرطاجني" قد أكّد في منهاجه عى تجويد المطالع بالنظر إلى أفق المتلقي باعتبارها أول ما يسمعه، فيوجب «أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع و المفهوم، دالة على غرض الكلام، و جيزة تامة»[2]، كما يرى "حازم" أن أفق المتلقي ليس مفصولا عن أفق الشاعر و لا عن مستلزمات النص ؛ فالتلقي –حسب رأيه– أفق جامع يستوعب أفق الإبداع، و أفق الانتظار معا، و لا يمكن الفصل بين هذه الآفاق ، لأن الشاعر في لحظة إبداعه يستحضر شروط الكتابة كلها سواء من داخل النص أو من خارجه، كما أن المتلقي و هو يسمع القصيدة أو يقرأ النص إنما يستحضر شروط المقام، و بوادر الإبداع في آن واحد، بما قد يحققه الشاعر من انزياح عن المنتظر أو المتوقّع، فيتجدّد النشاط في التواصل معه حتى يستطيب ما يبدعه[3]، و هذا لا يتحقق في نظر "حازم" إلا إذا استطاع الشعراء الالتزام بقوانين أساسية تساعدهم على التحكم في عملية الإبداع؛ إذ يعرض الشاعر قصيدته «على نفسه فيظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات و ابدالات و تغييرات و حذف وقد يعرض للشاعر موضع يرى أنه خليق بالتغيير أو الزيادة فيتعذّر عليه ما يليق بالموضع من

---

(1) ينظر: عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 1 ، ص 93.

(2) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 305.

(3) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم، ، ص 211.

التغيير أو الزيادة، فيرجيء النظر فيه إلى وقت آخر، و قد يعاود النظر في ذلك المرار الكثيرة، فلا يتيسّر له ما يريد إلا بعد معاودات كثيرة»[1].

حيث نجد "القرطاجني" يركز على تحسين المطالع، ذلك لعنايته بالمتلقي و مدى تأثير الشعر فيه ؛ فالنّفس «تكون متطلِّعة لما يستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا و تنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا»[2].

و لهذا كان الشعراء – عند "حازم" – أصنافا و أنواعا و مراتبا على حسب الاقتدار في النفوذ إلى المعاني و الانتقال بينها دون تشتت في الكلام، و أن يكون الشاعر بصيرا بأنحاء التدرج من بعض الأغراض و المعاني إلى بعض، بالغا الغاية القصوى في التّهدي إلى أحسن ما يمكن أن تكون بنية غرضه عليه من المعاني الأكثر اتصالا بغرضه و الانتساب إلى مقصده، و بها يكون بعيد المرامي من خلال اقتراب إبداعه في المعاني بإبداعه في العبارات، و هذا لا يكون إلا بقوة العارضة و سلامة الطبع، و كمال تصرف الفكر[3]، و نرى مما سبق أن "القرطاجني" ركّز على المعيار الكيفي للنص الإبداعي قبل اهتمامه بالمعيار الكمي الذي قال به بعض النقاد في تقديرهم مراتب الشعراء من مثل ما نجده عند (ابن رشيق) في كتابه "العمدة" يقول: «إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، و من الناس من لا يعدّ القصيدة، إلا ما بلغ العشرة و جاوزها و لو ببيت واحد، و يستحسنون أن تكون القصيدة وترًا و أن يتجاوزوا بها العقد أو توقف دونه، كل ذلك ليدلّوا على قلّة الكلفة، و إلقاء البال بالشعر»[4].

و قد حدّد "حازم" مستويات جودة المطالع في ثلاثة مستويات:

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 215.

(2) المصدر نفسه، ص 282.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص 323، 324.

(4) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج188/1.

* **الأول:** و هو ما تناصر فيه حسن المصراعين في المطلع و حسن البيت الثاني، ويرى "حازم" أن أكثر ما وقع الإحسان في مطالعه على هذا النحو هو ما جاء به الشعراء المحدثين، أمّا من سبقهم من الشعراء فلم تكن لهم عناية كبيرة به، و كانوا يستسلمون إلى ذكر المواضع[1]، نحو قول امرئ القيس:

فغولٍ، فحليّتٍ، فَنَغيٍ فَمنْعَجٍ          إلَى عَاقِلٍ، فالجُبَّ ذِي الأمَرَاتِ[2].

و يختار لنا "حازم" نماذج تجسَّد فيها هذا المستوى عند الشعراء المحدثين من مثل ما نجده في قول المتنبي يمدح سيف الدولة:

لِعَيْنَيْكَ مَا يَلْقَى الفُؤَادُ وَ مَـا لَقِـي          وَ للْحُبِ مَا لَمْ يَبْقَ مِنِي وَمَا بَقِي

وَ مَا كُنْتُ مِمَنْ يَدْخُلُ العِشْقُ قَلْبَهُ          وَ لَكِنَّ مَنْ يُبْصِرْ جُفُونَكِ يَعْشَقُ[3].

فهنا نجد البيت الثاني يزيد من جمال البيت الأول الذي يرى فيه أن الحب لم يُبق منه شيئا و ذهب بكل جسمه، ليعزز هذا المعنى بالبيت الذي يليه، و يقول فيه أن الذي يعزف عن النساء و عشقهن إذا رأى جفون عينَيْ حبيبته يضطر إلى العشق.

* **الثاني:** أن يتناصر فيه حسن مصراعي المطلع دون البيت الثاني[4] نحو قول المتنبي:

أَتُرَاهَا لِكَثْرَةِ العُشَّاقِ          تَحْسَبُ الدَّمْعَ خِلْقَةٌ فِي المَآقِي[5]

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 310.

(2) حسن السندوبي: شرح ديوان امرىء القيس، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د ت، ص 78.

(3) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2/ ص 10، 11.

(4) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 311.

(5) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2 ، ص 44.

حيث افتتح المتنبي قصيدته بأسلوب التشكيك؛ إلا أنه لم يحدث بين هذا البيت و البيت الذي يليه أي مناسبة؛ حيث يقول في البيت الثاني:

كَيْفَ تَرْثِي التِي تَرَى كُلَ جَفْنٍ        رَءَاهَا غَيْرَ جَفْنِهَا غَيْرَ رَاقِي[1].

و يعلّق "حازم" على هذين البيتين فيقول: «وإذا لم يكن البيت الثاني مناسبا للأول في حسنه غض ذلك من بهاء المبدأ و حسن الطليعة و خصوصا إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب»[2]، و نفهم من هذا أن حسن المطلع في البيت الأول إذا لم يتوافق مع البيت الثاني و تحدث مناسبة فيما بينهما فإن ذلك يؤثر سلبا على جمال البيت الأول، و يذهب الحسن فيه.

* **الثالث:** و في هذا المستوى «يكون المصراع الأول كامل الحسن، و لا يكون المصراع الثاني منافرا له، و إن لم يكن مثله في الحسن»[3].

و مثَّل لهذا النوع بقول امريء القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ        بِسِقْطِ اللَوَى بَيْنَ الدّخُولِ فَحَوْمَلِ[4].

فـ"حازم" يرى أن المصراع الأول في قمة الإبداع ، أما المصراع الثاني فهو أدنى منه، ودليلنا في ذلك أن كثيرا من الشعراء استطاعوا أن يجاروه في صيغة المصراع الثاني ، لكن لا أحد يجاريه في كمال المصراع الأول و شرف ما وقع فيه بالنظر إلى ما يجب أن يفتتح به القول في البكاء على الديار[5].

---

(1)عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2 ، ص 44.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 308.

(3) المصدر نفسه ، ص 311.

(4) حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس ، ص 143.

(5) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 311.

### 6.1. المبدع و اللغة:

يُعد ظهور اللغة عند الإنسان، من أهم المراحل التي أسهمت في تطويره و عملت على تقدمه، و ذلك من خلال إحداث تواصل بينه و بين محيطه؛ يقول "عز الدين إسماعيل": «و قد عرف الإنسان العالم أو حاول أن يعرفه لأول مرة؛ يوم أن عرف اللغة...ويوم أن تهيأ له استكشاف الوجود عن طريق هذه اللغة»[1]، فكانت اللغة هي الوسيلة التي اتّخذها الإنسان لتحقيق التواصل مع غيره.

و يتحقق لنا بالمقابل على الصعيد الأدبي أن نميّز بين الشعر و النثر، فلكل منهما خصوصيته التي تميزه عن الآخر؛ «فالمعروف أن لغة النثر أو اللغة العادية هي لغة ذات وظيفة إشارية مباشرة، و تهدف إلى التعبير عن شيء أو معنى معين محدد؛ أي أنها لغة دلالية تحاول الإمساك بالمعنى و القبض عليه بدلا من الإشارة إليه أو الإيحاء به، لغة مهمتها إبراز الفكرة الواضحة و الشعور الواضح في تسلسل و تراتب منطقي»[2]، و نفهم من هذا أن لغة النثر قريبة من الوضوح و بعيدة عن الإيحاء الذي يُعد مرتكز اللغة الشعرية ، ويختلف استخدام اللغة من شاعر لآخر، حسب قدرته و كفاءته في التوظيف و ابتعاده عن اللغة العادية فـ «لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشة العادية ؛ فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثّفة»[3].

---

(1) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت، ط5، 1988، ص 173، 174.

(2) عبد الرحمن محمد القعود: "الإبهام في شعر الحداثة"، مجلة عالم المعرفة، ع 79، مارس 2002، ص 249.

(3) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 179.

لذا يرى "حازم" أن الشاعر ملزم بالإبداع الجيد الذي يستجيب لتوقعات المتلقي/السامع من خلال القيمة الجمالية للإبداع، كون النص الشعري الجيد هو الذي يقدر على ضمان التواصل و التفاعل بين المبدع و المتلقي.

لذا يقول "حازم" إنه على الشاعر: «أن يجعل موضوع صنعته ما يتضح فيه حسن صنعته، و يكون له تأثير في النفوس و تحريك لها و حسن موقع منها من أن يجعل موضع صنعته ما لا يدل، مع كونه لا يحرّك الجمهور و لا يتضح فيه إبداع الصنعة»(1)؛ أي أن أساس الصنعة هو قوة التأثير في المتلقي و استمالته بلغة جمالية؛ إذ القضية ليست قضية ألفاظ شعرية أو غير شعرية، فألفاظ اللغة الفصيحة ملك للشاعر و غير الشاعر، و شعرية الألفاظ تتوقف على طريقة استخدام الشاعر لها، لكن هذا لا يعني أن الشاعر لا ينتقي ألفاظه و ينأى بلغته عن الغريب و الأعجمي و المبتذل الذي يفقد لغة الشعر سماتها الفنية(2).

و تتمظهر اللغة في شكل الكلام عند "حازم" فنجده يقول: «لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع و إزاحة المضار و إلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه»(3)، و من خلال هذا التعريف تتحدّد لنا أطراف العملية التواصلية عند ناقدنا وهي: المخاطَب/المتلقي- المتكلم/المبدع- الكلام/النص (اللغة)، و لا تخرج الوظيفة التواصلية من منظور "حازم" عن الإفادة أو الاستفادة ؛ فهو يستحضر المتلقي دوما في خطابه النقدي.

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 31.

(2) ينظر: عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعارف الجامعية للنشر والتوزيع، مصر، 2012، ص 127، 128.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 344.

لذا نجده في تصوره للغة لا ينظر للفظ بمعزل عن سياقه، يقول: «لأنه مع استعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه ما يتصل به من سائر العبارة»[1]، فعذوبة اللفظ تحفّز القاريء على معرفة معاني الألفاظ فيما بينها، و بذلك يكون للسياق أثر في تبيان المعنى و توضيحه، ومن ذلك نفهم أن للألفاظ المستعذبة علاقة وثيقة بجمالية الشعر و إبداعه ؛ مما يؤدي إلى إثارة المتلقي و إنهاض النفوس، يقول "حازم" : «إن اللفظ المستعذب وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر»[2]؛ فاللفظ المستعذب هو الذي يزيد من جمالية النص الشعري، لذا يرى "القرطاجني" أن الشاعر إذا اقتصر في نصه على الألفاظ الشائعة والمعروفة بين الناس و البعيدة عن العذوبة، و إن كان جميع الجمهور، يعرفها ؛ فإن ذلك يجعل النص بعيدا عن إثارة المتلقي و تحريك النفوس، كون ألفاظها لا تخرج عن المألوف المعتاد؛ «فالجمال عند حازم يتحقق في الشعر عبر اللغة و بواسطتها؛ فاللغة ليست غاية في حد ذاتها؛ بل أداة توصيل إلى الجمال المبتغى»[3].

فالجمال المبتغى عند "حازم" هو الذي يستطيع المبدع من خلاله التأثير في المتلقي و تحقيق التواصل بينهما، و هذه النظرة الجمالية للغة هي التي جعلت "حازما" يميز بين الشعراء و يصنفهم مراتب عدّة حسب انتقائهم للألفاظ و درجة العذوبة فيها.

### 7.1. مراتب الشعراء:

قسّم "حازم" الشعراء في منهاجه إلى مراتب متفاوتة الشاعرية لدى أصحابها، كل حسب قدرته على اكتساب القوى المساعدة على تنمية الطبع وصقله، وهي كما سبق ذكرها –القوة على التشبيه– القوة على تصور كليات الشعر –القوة على تصور صورة القصيدة–القوة على تخيّل المعاني بالشعور بها–القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني–

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 29.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها.

(3) محمد بنلحسن بن التجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 264.

القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع- القوة على التخيُّل في تسيير تلك العبارات متّزنة- القوة على الالتفات من حيّز إلى حيّز و الخروج منه إليه و التوصل به إليه-القوة على تحسين بعض الفصول ببعض و الأبيات بعضها ببعض- القوة المائزة حسن الكلام من قبحه(1).

و وفقا لهذه القِوى قسّم "حازم" الشعراء إلى ثلاث مراتب يقول: « أهل المرتبة العليا هم الشعراء في الحقيقة، و أهل المرتبة السفلى غير شعراء في الحقيقة ، و أهل المرتبة الوسطى شعراء بالنسبة إلى من دونهم، غير شعراء بالنسبة إلى من فوقهم»(2)، و قد جاء تقسيمه لهذه المراتب كالآتي:

* **المرتبة العليا:** قسّمها هي بدورها إلى ثلاث طبقات: (3)

1) **الطبقة الأولى:** و هم الشعراء الذين حصلت لهم هذه القِوى على الكمال في الجملة و الكمال في بعض دون بعض، و أصحاب هذه الطبقة هم الذين يقوون على تصور كليات المقولات و مقاصدها و معانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل ، فيتأتّى لهم بذلك تمكّن القوافي وحسن صور القصائد و جودة بناء بعضها على بعض؛ أي أن الشعراء كلّما توفرت لديهم مجموع القوى السابقة و تمكّنوا من التحكم فيها، استطاعوا قرض الشعر دون تكلف.

2) **الطبقة الثانية:** و يمثلها من كان قسطه من جميع هذه القوى أو من أكثرها متوسطا أو غير بعيد من التوسط ، و هذه الطبقة أقل إبداعا من الطبقة السابقة في التصور و حسن وجودة بناء القصائد على الرغم من محاولة الارتقاء و الجودة.

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 200، 201.

(2) المصدر نفسه، ص 201.

(3) ينظر : المصدر نفسه، ص نفسها.

3) **الطبقة الثالثة:** و تضم من كانت أقساطه مما حصل له من هذه القِوى مع قلّتها غير عامة في جميعها؛ إذ تظهر في هذه الطبقة قوة الشعر و جودته في مقاطع دون أخرى، و هذا ما يجعلها أقل مستوى من الطبقتين السابقتين.

* **المرتبة الوسطى:** و تقع في منزلة وسطية بين المرتبة العليا و السفلى، و يمثلها «من له أدنى تخيّل في المعاني و بعض درية في إيراد عباراتها متزنة، و إن لم يكن له في القِوى الباقية إلا ما يعتدّ به، فنظم هذا منحط عن نظم من استكمل ما نقصه و مرتفع عن كلام من لا تخيّل له في المعاني و لا درية بالتأليف»(1).

فشعراء هذه المرتبة أقل قدرة من شعراء المرتبة العليا بطبقاتها الثلاث؛ لأن خيال الشاعر في هذه المرتبة لا يتجاوز و لا يخرج عن المألوف.

* **المرتبة السفلى:** و يمثلها الشعراء «الذين لا ينتسبون إلى هذه الصناعة بغير الدعوى فمنهم طائفة لا تتقنّص و لكن تتلصّص و لا تتخيّل؛ بل تتحيّل بالإغارة على معاني من تقدّمها و إبرازها في عبارات أخر، و النمط الثاني لا يتخيّل و لا يتحيّل و لكن يُغير و يُغيّر، و النمط الثالث، و هم شر العالم نفوسا و أسقطهم همما ، و هم النّقلة للألفاظ و المعاني على صورها في الموضع المنزل منه من غير أن يغيّروا في ذلك ما يعتّد به»(2).

و نفهم من هذا النص أن شعراء هذه المرتبة لا يبدعون أشعارهم وفق الطبع؛ بل يأخذون من سابقيهم و يعيدون الصياغة بالتّحيُّل في الألفاظ و المعاني، لافتقارهم إلى قوة التّخييل و حسن المحاكاة و جودة التأليف.

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 202.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها .

و لم يكتف " القرطاجني " بهذا التقسيم فقط؛ بل نجده في نصوص أخرى يقسّم الشعراء و يرتبهم حسب قوة التّخيُّل إلى قسمين اثنين هما: [(1)]

**1/ شعراء منتظمي الخيال:** و هذا الصنف من الشعراء كالنّاظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده ، فإذا أراد أيّ حجر شاء على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه، فأخذه منه و نظمه، أي كلّما كانت الخيالات منتظمة عند الشاعر، كلّما كان نصه أكثر شاعرية و أكثر تأثيرا على نفس المتلقي.

**2/ شعراء معتكري الخيال:** و شبّههم "حازم" بالنّاظم الذي تكون جواهره مختلطة، فإذا أراد حجرا على صفة ما، تعب في تفتيشه، و ربما لم يقع على البقية، فنظم في الموضع غير ما يليق به .

و بذلك نفهم أن المادة التي يتعامل معها هؤلاء الشعراء هي نفس المادة التي عند شعراء الصنف الأول، لكن الشاعر هنا يُسيء التعامل معها؛ مما يجعل أفكاره مشوّشة و مبهمة.

لذا يرى "حازم" أن المفاضلة بين الشعراء من أصعب المسائل التي يصطدم بها الناقد، لأن الشعراء و إن كانوا سواء في الإلمام بقوانين الصناعة الشعرية، فإنهم يتمايزون في عدّة قضايا كالزمان و المكان و الأحوال، لأن «تحرّي الحقيقة في الحكم بين شعراء الأعصار والأمصار؛ مما لا يتوصّل إلى محض اليقين فيه، و لكن يرجّح بعضهم على بعض على سبيل التقريب، و كذلك الحكم بين شاعر و شاعر... فإن أحدهما قد يساعده الزمان و المكان و الحال و الباعث على التغلغل إلى استثارة تخاييل و محاكاة في شيء لا يساعد الآخر شيء من ذلك عليه...لذلك قد يعسر الحكم في المفاضلة بين الشاعرين في جودة الطبع، وفضل القريحة، و لكن تُمكن المفاضلة بين قولهما إذا اجتمعا في غرض و وزن و قافية»[(2)].

(1) ينظر : حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 43.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص 376.

و نفهم من هذا الرأي أن "حازما" يتجنّب المفاضلة بين الشعراء حتى يتحاشى الخوض في مسألة الصراع بين القديم و الحديث، و حتى لا يقّحم نفسه في أمور قد تبعده عن جوهر الشعر « فأما من يذهب إلى تفضيل المتقديمن على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان فليس مما تجب مخاطبته في هذه الصناعة، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم»[1].

و يستدل "حازم" على هذا الرأي بقول "علي بن أبي طالب" رضي الله عنه «كل شعرائكم محسن، و لو جمعهم زمان واحد و غاية واحدة و مذهب واحد في القول لعلمنا أيُّهم أسبق إلى ذلك، و كلهم قد أصاب الذي أراد و أحسن»[2].

إلا أن الملاحظ لكتاب (المنهاج) يجد "حازما" لا ينفي المفاضلة تماما؛ بل يجعلها جزئية في القصيدة الواحدة ، ثم يرتقي بها حتى تكون عامة في الديوان، و لا شك أن الإبداع يرتبط بالإنسان في مواهبه و ملكته و ظروفه، و إذا كان الأمر هكذا؛ فالشعراء ليسوا سواء في أحوالهم و بواعث الشعر لديهم[3].

و هذا ما جعل "حازما" يرى أن هناك شروطا يستلزم توفرها في الشعراء حتى تُكسب نصهم سمة الشاعرية و بالتّالي تفعّل من تأثيرها في المتلقي، و هي عبارة عن دواعي فاعلة يتأتى بها الشعر و يمكن تحديدها في:

**أ/ المهيئات:** و هي نوعان[4]:

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 378.

(2) المصدر نفسه، ص 377.

(3) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم، ص 191.

(4) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 40.

1. النشأة الطبيعية في مناطق جغرافية معتدلة حسنة الهواء؛ إذ للبيئة تأثير واضح على نفس المبدع ، فكلّما شعر بالهدوء و الراحة زادت شاعريته و توشّح نصه بصفة الجمالية.

2. الترعرع بين فصحاء العرب ممن لهم الخبرة بالشعر و الأوزان و الألحان، و ذلك لتوفر الخبرة و للاستزادة و الاستفادة منها.

فـ"حازم" هنا يربط بين معطيين هما: المعطى الطبيعي (البيئة)، و المعطى الثقافي (الخبرة الثقافية)، و إذا تحكّم الشاعر في هاذين المعطيين كان نصه أشد جمالية و أكثر تأثير على نفس المتلقي.

إذ يرى "القرطاجني" أن البلاد العربية لو توفرت لها هذه المهيئات الطبيعية والاجتماعية لكانت أجدر أن تحوز قصبات السبق في الإبداع و الفصاحة و أن تنال و تحقق الأمر الأقصى من ذلك(1).

و لا تكتمل هذه المهيئات عند الشاعر إلاّ «بطيب البقعة، و فصاحة الأمة، و كرم الدولة و معاهدة التنقل و الرحلة»(2). فـ"حازم" يجعل من التنقل و مغالطة أصحاب الخبرة أمرا مساعدا على تنقيح القريحة و تحسين الإبداع لدى الشاعر.

**ب/ الأحوال:** و هي أيضا صنفان:

1.**صنف الأحوال العامة:** و تتمثل في الأجناس العامة المكوّنة للشعر، و التي تتكون من دواعي السرور أو الحزن و ما ينجم عنها من وقع على ذات الشاعر، يقول "حازم":

---

(1) ينظر : حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 41.

(2) المصدر نفسه ، ص 42.

«فالأجناس الأوّل فالارتياح و الاكتراث و ما تركّب منها نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح و هي الطرق الشاجية»[1].

**2. صنف الأحوال الخاصة:** و هي بمثابة الأنواع و الأغراض للشعر و تقع ضمن الأجناس المحدّدة للصنف الأول و يوضّحها "حازم" بقوله: « الأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب و الاعتبار و الرضى و الغضب و النزاع و النزوع و الخوف و الرجاء، والأنواع الأخر التي تحت تلك الأنواع هي: المدح و النسيب و الرثاء»[2].

**ج/ القوى:** و هي ثلاثة أنواع، و لا تكتمل للشاعر جمالية القول إلا بها:[3]

**1/ القوة الحافظة:** و هي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه، فإذا أراد الشاعر القول في أي غرض شاء ، وجد خيالاته منتظمة محفوظة ضمن هذه القوة.

**2/ القوة المائزة:** و هي التي بها يميّز الإنسان ما يلائم الموضع و النظم و الأسلوب والغرض ؛ مما لا يلائم ذلك، و ما يصحّ مما لا يصحّ ، فبهذه القوة يستطيع الشاعر التّمييز بين ما يلائم الغرض من المعاني و ما يلائم هذه المعاني من أساليب التعبير.

**3/ القوة الصانعة:** و هي التي تتولى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ و المعاني والتركيبات النظمية و المذاهب الأسلوبية إلى بعض و التدرج من بعضها إلى بعض ، فهي القوة التي تكتمل بها جميع كلّيات الصناعة الشعرية، فتخرج معاني القصيدة مكتملة.

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص نفسها.

(3) ينظر : المصدر نفسه، ص 42 ، 43 .

و قد أكد "حازم" في منهاجه على ضرورة تضافر هذه القوى و تفاعلها في الإبداع الشعري، و لا يعني بهذا التفاعل غلبة قوة على أخرى؛ بل يدعو إلى الاعتدال بينهما، و هو ما أطلق عليه صفة الطبع الجيد.

فبهذا الاعتدال و ما يقتضيه من مراعاة و تناسب بين المبدع و النص و بين النص والمتلقي يبلغ الشاعر درجة الكمال في تخيّر المعنى و التعبير عنه؛ إذ يكون «الكمال في المعاني باستيفاء أقسامها و استقصاء متمّماتها و انتظام العبارات في جميع أركانها حتى لا يخلّ من أركانها بركن، و لا يغفل من أقسامها قسم، و لا يتداخل بعض الأقسام على بعض»[1].

و يستدل لنا "حازم" –على ما سبق– بمن انتقدوا ما في نسق أبيات المتنبي من فساد معتبرين أنه بدل أن يقول:

وَقَفْتُ وَ مَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ  كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَ هُوَ نَائِمُ

تَمُــرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَــةً  وَ وَجْهُكَ وَضَّـاحٌ وَ ثَغْرُكَ بَاسِــمُ[2].

كان عليه أن يقول:

وَقَفْتُ وَ مَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ  وَ وَجْهُكَ وَضَّـاحٌ وَ ثَغْرُكَ بَاسِــمُ.

تَمُــرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَــةً  كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَ هُوَ نَائِمُ[3].

و قد ردّ المتنبي على هذا الانتقاد بحجتين:

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 154.

(2) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2، ص 301، 302.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 161.

**الأولى:** تتمثّل في التمييز بين الشاعر و الناقد و أن الناقد مهما حاول فهم النص يظل بعيدا عن خبايا الإبداع الشعري يقول: «أيها الأمير؛ إن البّزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك»(1).

أما **الثانية:** فهي استبطان المعنى كما جاء عند "حازم" في تأويله «أن أبا الطيب أراد أن يقرن بين أن الردى لا نجاة منه لواقف و بين أن الممدوح وقف و نجا منه، و بين أن الأبطال ريعت و انهزمت و أن سيف الدولة لم يُرع و لم ينهزم، و ابتسام الثغر و انبلاج الوجه؛ مما يدل على عدم الروع»(2).

و نفهم مما سبق أن "حازما" ذهب مذهب المتنبي في الرد على منتقديه، مؤكِدًا ضرورة إدراك العلاقات الضمنية التي تربط بين المعاني، فلا يمكن للسامع أن يفهم توزيع الأبيات الشعرية وفق معناها الظاهري؛ بل بما يتناسب و منطقها الداخلي.

### 2/ الرسالة/ النص (القصيدة):

بعد تتبعنا لرأي "حازم" حول الشاعر و مؤهلاته نعرج الآن للحديث عن النص (القصيدة) باعتباره العنصر الباعث للجمال و العصب الرئيس و المحرك للعملية التواصلية، و من أبرز القضايا التي عالجها "حازم" في هذا المضمون نجد:

#### 1.2/ القصيدة و البناء الفني:

تكلّم "حازم" في كتاب (منهاج البلغاء) عن نظم النص الشعري و كيفية تقديم الشاعر لتجربته الإبداعية للمتلقي، و المراحل التي تسلكها القصيدة قبل أن تكون شكلا فنيا مكتملا يقول: «إن الناظم إذا اعتمد...اختيار الوقت المساعد و إجمام الخاطر و التعرّض للبواعث على قول الشعر والميل مع الخاطر كيف مال، فحقيق عليه إذ قصد الرويّة أن يحضر

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 160.

(2) المصدر نفسه، ص 161.

مقصده و يتخيَّلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات وأكثرها طرفًا أو هيئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن و الروي بحسبها لتكون قوافيه متمكّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها»[1].

و بذلك ندرك أن "حازما" لا يكتفي بالمعاني – فحسب – في تحديده لشعرية النصوص الإبداعية؛ بل يضيف لها جوانب صوتية موسيقية تدعّم جمالها و تأثيرها على المتلقي ليضيف مفصلا مراحل النظم في الإبداع بقوله: « ثم يقسم المعاني و العبارات على الفصول و يبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به، ويستمر هكذا على الفصول فصلا فصلا، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيّرها موزونة إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه ما لا يخلّ به أو بأن يعدل في بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه»[2].

فـ"حازم" –في هذا القول– يُخضع النص الشعري للتّناسب بين الألفاظ والمعاني، والمتتبع للنقد الأدبي قديمه و حديثه يلحظ إشكالا هاما أثار النقاد وحرّك أقلامهم و كوامنهم في التّساؤل عن كيفية إنتاج القصيدة الشعرية أو كيفية خلقها الفني، و يجيب "حسين بكار" على هذا التساؤل حين رأى أن هناك إتجاهان عالجا هذه القضية في النقد المعاصر و هما:

***الأول:** يرى أن القصيدة تخلق مرة أو دفعة واحدة[3]، و من النقاد العرب المعاصرين الذين أخذوا بهذا الإتجاه نذكر "عبد الحميد يونس" إذ يميّز بين الصناعة المادية و الصناعة

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 204.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها .

(3) ينظر: حسين بكار: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة ، 1979 ، ص 113.

الفنية انطلاقا من فكرة أن الشعر صناعة؛ فيرى أن الصناعة المادية يضطّر فيها الصانع إلى إخضاع المادة التي بين يديه إلى مراحل عدّة حتى تستوي وتخرج في شكلها النهائي[1]، ويجعل "عبد الحميد يونس" المراحل التي يمر بها العمل الصناعي في مرحلتين تختلف إحداهما عن الأخرى.

– **الأولى:** مرحلة التصميم و يركّز فيها الصانع على الغاية التي يرجوها.

– **الثانية:** مرحلة التنفيذ، و فيها يركز على الوسائل التي تتخذ بها المادة الخام الشكل الذي حدّده في المرحلة السابقة، و بذلك تكون العلاقة بين المادة و الشكل في العمل الصناعي علاقة تلازم و وجوب بالضرورة لا ينفصل فيها أحدهما عن الآخر أبدا[2].

أما فيما يخص الشعر فإن الأمر يختلف حيث يقول "حازم": «إنما يجب أن يقتصر في التأليف من هذه الصناعة على ظواهرها و متوسطاتها، و يمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها لأن مرام استقصائها عسير جدا»[3]؛ إذ قد يكون هناك تشابه بين الصناعتين (الصناعة المادية و الصناعة الفنية)؛ إلا أنه يبقى ظاهريا فقط «فأنت ترى الشاعر يستحضر قلما و قرطاسا و يجلس إلى منضدته، و لكن هذا كله لا يشبه التصميم عند الصانع؛ ذلك لأن الشاعر لا يعرف عند شروعه في عمله ما سوف ينتهي إليه على التحقيق، و هذا الذي يقوم به إنما هو التمهيد لتسجيل الشعر لا لقرضه، و الفرق بين العملين واضح»[4].

فالناقد هنا يفرّق بين العمل الصناعي و العمل الإبداعي؛ حيث يرى أن الشاعر عكس الصانع لا يستطيع تحديد النتيجة التي سيصل إليها؛ و إنما يبقى أفقه مفتوحا على الجمالية. لنجده في موضع آخر يرى أن قرض الشعر لا يعرف التفرقة أصلا بين الوسائل و الغايات لذا

(1) ينظر: عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966، ص 48.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 70.

(4) عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي، ص 49.

يرى أنه من غير الممكن تقسيم عمل الشاعر إلى مراحل تجمع طورين أو أطوارا، كما نلمح استغراقه لفترات تتراوح بين الطول و القصر –حسب عباراته – إذ لا يدل على أن قرض الشعر يفتقر إلى التصميم و التنفيذ افتقار الجهد الصناعي إلى ذلك؛ فالإبداع الفني وحدة متواصلة لا تنقطع و لا تنقسم مهما يطل امتدادها في الزمان و المكان جميعا[(1)].

و نفهم من هذا أن الشاعر لا يستطيع أن يدرك الغاية إلا بعد انتهائه من قصيدته.

***الثاني:** و في هذا الإتجاه يرى النقاد أن نظم القصيدة يمر بمراحل عدّة، و يقول بهذا الإتجاه عدد من النقاد المعاصرين عربًا و غربا، كما قال به بعض النقاد القدامى[(2)]، إذ نجد أن "أبا هلال العسكري" يُخضع القصيدة في نظمها إلى عدّة مراحل يقول: «و إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، و أخطرها على قلبك ، و أطلب لها و زنا يتأتّى فيه إيرادها و قافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية و لا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذا أقرب طريقا و أيسر كلفة منه في تلك»[(3)].

و نفهم من هذا القول ان الناقد جعل للقصيدة مراحل يسلكها الشاعر حتى تستوي وتكتمل أجزاؤها و تخرج في حلّتها النهائية.

و عند دراسة "حسين بكار" لنصوص النقد العربي القديم استنتج أن القصيدة تمر بأربع مراحل قبل أن تستوي شكلا فنيا، و هي: مرحلة التفكير و الإعداد، مرحلة الشروع في النظم، مرحلة التأليف و التّنسيق ، مرحلة التثقيف و التّنقيح و التّهذيب[(4)].

---

(1) ينظر: عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي، ص 49.

(2) ينظر: علي لغزيوي: نظرية الشعر و المنهج النقدي في الأندلس –حازم القرطاجني نموذجا ، ص 136.

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين ، ص 139.

(4) ينظر: حسين بكار: بناء القصيدة العربية، ص 117.

و قد بقي موضوع إنتاج القصيدة و بنائها الفني ساريا حتى عصر "حازم القرطاجني" الذي زاده توضيحا و تفصيلا إذ يقول: «إن صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج ، تارة ينسج بردا من يومه، و تارة حلّة من عامه، و لكلّ قيمته؛ و إنما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام و خفيت عليه أسرار النظم»[1].

و نفهم من هذا أن "حازما" يقرّ باختلاف طرائق الإبداع بين الشعراء حسب الحالة، و الذي يظن أنه لا وجود للاختلاف في أنماط الكلام بين المبدعين، و هو في نظر "حازم " دليل دامغ على الجهل بالكلام و النظم عموما.

و قد راعى "حازم" التلاؤم الذي يكون محققا للنظم في القصيدة؛ لأن النظم من شروطه «مراعاة وضع الألفاظ و ترتيبها، و تلاؤم تركيبها مع ما تتطلبه الصورة من تناسب و تلطف في الانتقال من بعض العبارات إلى بعض»[2].

فـ"حازم" يرى أن الانتظام الحاصل بين الألفاظ هو الذي يؤدي إلى جمالية القول الشعري؛ مما جعله يعرّف النظم بقوله: «النظم في الألفاظ هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ و العبارات و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، و ما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب»[3]؛ مما جعل "حازما" يشترط أن تكون القصيدة شفافة و بليغة في لغتها و معانيها، حتى يتم التواصل بين المرسل و المتلقي في أكمل صوره ؛ فالمعاني «المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، و إنما تذكر بحسب التبعيّة للمتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلة لها، أو ينظّر حكم في تلك بحكم في هذه، فيكون التمثيل و التنظير فيهما من قبيل تمثيل الأشهر بالأخفى و تنظير الأظهر بالأخفى، و هذه الحال في

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 111.

(2) أحمد الإدريسي: المصطلحات النقدية في كتاب منهاج البلغاء و سراج الأدباء لأبي الحسن القرطاجني، كلية الآداب، فاس، المغرب، 1997، ص 359.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 363.

التمثيل و التنظير مناقضة للمقصود بهما؛ إذ المقصود بهما محاكاة الشيء بما النفوس له أشد انفعالا؛ حيث يقصد بسطها نحو شيء أو قبضها عنه»[1].

فالمحاكاة تُعد أحد أهم العناصر التي تسهّل عملية التواصل بين المرسل و المتلقي للخطاب الشعري؛ إذ من خلالها تتحدّد جمالية الصورة الشعرية بانفعال النفس لها، فتبسط نحو الشيء أو تقبض عنه.

و قد حدّد "حازم" للشعر حقيقة مؤداها أن «الأقاويل الشعرية...القصد بها استجلاب المنافع و استدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، و قبضها عمّا يراد بما يخيّل لها فيه من خير أو شر»[2]، و بهذا القول يبعد "حازم" النص الشعري عن الدعاية والمتعة و التسلية المؤقتة، ليقر بمهمته الأخلاقية التي تثير المتلقي و تبعث الدهشة في نفسه، و تزداد هذه المهمة وضوحا عند "حازم" ، فيرى أن التحسين و التقبيح لا يتوقفان عند الفعل الإنساني –فحسب– بل بأحوال الفعل أيضا يقول: «وجدت الأقاويل أيضا في تقبيح الحسن وتحسين القبيح قد تكون صادقة، لأن كل شيء حسن يقصد محاكاته و تخييله، و إن كان أحسن ما في معناه، فقد يوجد وصف مستقبح، و كذلك الشيء القبيح، فإنه و إن كان لا أقبح منه، قد يوجد فيه وصف مستحسن»[3]، و نفهم بذلك أن القيمة الجمالية التي تكمن في الحسن أو القبح هي قيّم نسبية لا ينبغي لأحد أن يدّعي أنها مطلقة؛ حيث قد يكون الحسن قبيحا والقبيح حسنا في بعض نواحيه[4]. و كون الشعر يتغيّر و يتنوع حسب تصرف الشاعر في وصف الحسن و القبح، يرى "حازم" أن «التحسينات و التقبيحات الشعرية تميل إلى أشياء و تنصرف عن أشياء، و تكثر في أشياء و تقل في أشياء بحسب ما يكون عليه الشيء من

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 29، 30.

(2) المصدر نفسه ، ص 337.

(3) المصدر نفسه ، ص 73.

(4) ينظر: محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 165.

إلتباس بآداب البشر، و ما يكون عليه من نفع أو ضرر، أو لا يكون له إلتباس يعتد به في تأثر النفوس له من جهة نفع أو ضرر»[1].

و معنى هذا أن الشعر الذي لا يحقق نفعًا ولا يرتقي بالانسان إلى متسوى السعادة لا قيمة له، كون القصد من الأقاويل الشعرية هو تحقيق النفع و دفع الضرر، و هذا ما يجعل للشعر قيمتين: قيمة أخلاقية و أخرى جمالية فنية.

**2.2/ النص الشعري و موضوعاته:**

إن الشعر عند "حازم" يعالج موضوعات ذات صلة بجوانب الحياة، لذا نجده يرى أن أعرق المعاني في الصناعة الشعرية « ما اشتدّت علقته بأغراض الإنسان، و كانت دواعي آرائه متوفرة عليه، و كانت نفوس الخاصة و العامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها»[2]، و المتمعّن في هذا القول يتبادر إلى ذهنه أن "حازما" يضيّق الموضوعات على الشاعر و يقيّده في مجال دون آخر، كون أبلغ المعاني عنده ما اشترك فيها العامة والخاصة، لكن الأصل فيما أراده "حازم" هو تأكيد علاقة الشعر بالجماعة، فكلّما كان الشعر أقرب من حياتها كلما كانت الاستجابة له أكثر و الانفعال به أشد.

و قد أكد "حازم" على الأثر الذي يُحدثه القول الشعري في المتلقي من حيث صلة الأثر بالأشياء التي فطرت عليها النفوس من ناحية الاستلذاذ أو التألم يقول : «فإن للشاعر أن يبني كلامه على تخيّل شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه، و لا يكون كلامه في ذلك معيبا إذا كان الغرض مبنيا على ذلك»[3].

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 108.

(2) المصدر نفسه ، ص 20.

(3) المصدر نفسه، ص 23.

فالتخيّل عند "حازم" ما يحدثه الخطاب الشعري المرسل من إثارة في نفس المتلقي بواسطة المعاني و الأسلوب ؛ إذ يُحدث تخيّل الصور و تصورها بصورة شيء آخر انفعالا تلقائيا في نفس المتلقي؛ مما يؤدي إلى دهشته انقباضا أو انبساطا، و في حديث "جابر عصفور" عن التخييل الشعري و تحديد استجابته لدى المتلقي من منظور "حازم" يقول : «هو عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة تنطوي –هي ذاتها–على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإثارة الموحية، و تُحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة و المتجانسة مع معطيات الصور المتخيّلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة و الصور المتخيّلة فتحدث الإثارة المقصودة، و يلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفًا، و ذلك أمر طبيعي مادام التخييل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس، فتنبسط النفس عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه من غير روية و فكر و اختيار؛ أي على مستوى اللاوعي»[(1)].

و نفهم من هذا أن الشاعر لا يتبع عقله أو معرفته؛ بل يتبع انفعالاته النفسية التي من خلالها يستطيع التأثير في المتلقي و استفزازه، و كون الشعر مرتبطا بحياة الجماعة، فإن هذا يجعل مستويات معالجته تتعدد و تختلف، فنجد ما يسمى بالأغراض الجمهورية في الشعر؛ إذ «يُراد استثارة الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالإقناعات و التخاييل المستعملة فيه»[(2)]، و نجد الشعر في هذه الأغراض يستفيد من الخطابة باعتماده على كيفية الإقناع، يقول "حازم": «صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع و الإقناع في تلك بالمحاكاة»[(3)].

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 246، 247.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 41.

(3) المصدر نفسه، ص 293.

فإذا نظرنا إلى النص الإبداعي من حيث هو شعر أو خطابة، فإننا نجد الأول قوامه التخييل، أما الثاني فقوامه الإقناع، إلا أن التخييل قد يتداخل مع الإقناع في بعض لأن الغرض المرجو من الشعر و الخطابة واحد « و هو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحمل القبول لتتأثر بمقتضاه»[1].

و في تقييم "القرطاجني" للشعر يقول: « و أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيئة، واضح الكذب خليًا من الغربة، و ما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا، و إن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام و تمكّنه من القلب، و قبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه، و يشغل عن تخيّل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، و وضوح الكذب يزَعها عن التأثر بالجملة»[2].

فهنا "حازم" يدعو إلى ضرورة الصدق في الشعر و يصرّ على الجمالية ليثبت ما للشعر من أثر متميز، و يؤكد إصراره على الجمالية قوله: «الشعر لا تعتبر فيه المادة؛ بل ما يقع في المادة من التخييل»[3].

و "حازم" في هذا القول نجده لا يلغي الجانب الأخلاقي في الشعر؛ بل يركز على جمالية القصيدة باعتبارها الوسيلة الأمثل للتأثير في المتلقي؛ إذ نجده يقول في موضع آخر: «إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها في النفوس من حيث تختار مواد اللفظ و تنتقي أفضله، و تركب التركيب المتلائم المتشاكل، و تستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدّالة على

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 361.

(2)المصدر نفسه ، ص 72.

(3) المصدر نفسه، ص 83.

أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة و التفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله»[1].

ف" حازم " يقر أن ما يؤثر في المتلقي هو ما يحتويه النص الإبداعي من قيّم جمالية وليس المحتوى الأخلاقي فحسب ؛ إذ يعمل الشاعر على تحقيق غايته الجمالية عبر القصيدة و محصول الأقاويل الشعرية عند "حازم" هو «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود و تمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح أو حقيقة على غير ما هي عليه تمويها و إيهاما»[2].

ف" حازم " ينظر إلى الشعر باعتباره وسيلة للوصول بالحياة إلى حال من الرقي و الكمال؛ إلا أن تركيزه على الجانب الأخلاقي يجعل الشعر في حلقة ضيّقة ؛ إذ اعتماد الأخلاق وحدها، و إهمال العلاقات الاجتماعية الأخرى لا يتعدّى أن يكون نظرة مصغّرة لا تبلغ و لا تلامس أساس الشعرية في النصوص.

كما يرى "حازم" أيضا أن تعدد موضوعات القصيدة الشعرية و تنوع معانيها يأسر القاريء، و يزيد نشاطه الذهني و يجدده و يبعد عنه الملل، و يبث فيه الجمالية و التشويق واللذة، يقول: «إن الحذّاق من الشعراء...لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة، وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، و وجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر، واستجداد الشيء بعد الشيء، و وجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتبناه في الكثرة؛ إذ أخذ مأخذا واحدا ساذجا، و لم يتحيّل فيما يستجدّ نشاط النفس لقبلوه بتنويعه و الافتنان في أنحاء الاعتماد به، و تسكن إلى الشيء و إن كان متناهيا في الكثرة إذا أخذ من شتى مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام في معاريض مختلفة و احتيل في ما يستجد نشاط النفس لقبوله من تنويعه

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 119.

(2) المصدر نفسه ، ص 120.

والافتتان في أنحاء الاعتماد به اعتمدوا في القصائد أن يقسّموا الكلام فيها إلى فصول يُنحى بكل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول و الميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد و أنحاء شتى من المآخذ استراحة و استجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض و ترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد؛ فالراحة حاصلة بها لافتتان الكلام في شتى مذاهبه المعنوية و ضروب مبانيه النظمية»[1]، و لعل هذا ما جعل النقاد يطالبون الشعراء بمراعاة تامة لأشعارهم ، خاصة المطالع و حسن التخلص بين الأبيات و النهايات، فنجد "ابن رشيق" يقول: عن هذا المبدأ «إن الشعر قفل أوله مفتاحه ، و ينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع به السمع ، و به يستدل على ما عنده من أول وهلة»[2]، ليزيد "حازم" في توضيح أهم الصفات التي يشترطها النقاد في حسن المباديء و كيفية الاستهلال في القصائد يقول: « و يجب أن تكون المبادئ جزلة حسنة المسموع و المفهوم دالة على غرض الكلام وجيزة تامة و كثيرا ما يستعملون فيها النداء و المخاطبة و الاستفهام و يذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيك أو غير ذلك»[3].

فـ"حازم" يركز في كتابه على بدايات القصائد أو ما يسمى استهلالا ، باعتباره الواجهة الأولى التي يصطدم بها المتلقي؛ و هو ما يحبّبه في النص أو ينفّره منه فـ«تحسين الاستهلالات و المطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة ؛ إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه و الغرة»[4]، فـ"حازم" يرى أن الاستهلال الجيد كثيرا ما يغطّي عدّة عيوب في النص «و ربما غطّت بحسنها على كثير من التخون الواقعة بعدها؛

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 295، 296.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص 295.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 305، 306.

(4) المصدر نفسه، ص 309.

إذ لم يتناصر الحسن فيما وَلِيّهَا»[1]. فالقارئ المتلقي تثيره البدايات الجيّدة و تحرّك نفسه لتتبع جماليات النص و التعرف على خباياه.

### 3.2 / شروط النص في الخطاب الشعري:

يقوم النص على ثلاث وحدات أساسية متماسكة فيما بينها و هي: وحدة الإيقاع الخارجي –وحدة البناء الداخلي– وحدة الشعور النفسي[2].

وإذا حاولنا الكشف عن هذه النقاط الثلاث في( منهاج البلغاء) لـ"حازم" نجدها كالآتي:

**1/ وحدة الإيقاع الخارجي:** و يمثلها الوزن الذي يتميّز به الشعر عن النثر، و لابد أن يكون في الوزن معايير تحدّد الإجادة و تناسب المحتوى و المقصد الذي يرجوه الشاعر، «لابد في المنظوم حتى يُعد شعرا أن يكون مستطابا»[3]، لذلك نجد "حازما" يعتبر الوزن مما يتقوّم به الشعر و يعدّه من أساسياته؛ فالوزن عنده «هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب»[4].

فـ"حازم " هنا أعطى مكانة سامية للوزن و وضعه في مرتبة عالية.

**2/ وحدة البناء الداخلي:** و يمثلها الأسلوب و النظم من خلال ترابط الأبيات و انسجام المعاني باعتبار الأسلوب آلية لبناء النصوص[5].

فالأسلوب هو العلامة المميّزة لنوعية مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، و تلك السِمة إنما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات و مجموع علائق بعضها ببعض، و من ذلك كله

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 309 .

(2) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم، ص 199.

(3) المرجع نفسه ، ص 267.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 263.

(5) ينظر: سندريس فيلي: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جعكة، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2003، ص 45.

تتكون البنية النوعية للنص، و هي ذاته أسلوبه [1] و قد اعتبر "حازم" أن الحسن كله مرتبط بتناسب المطلع مع المقاصد فـ«ملاك الأمر في جميع ذلك، أن يكون المفتتح متناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته»[2].

كما أن القصيدة المحكمة التناسب بين أجزائها تجري «مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار»[3].

فأداة الشعر محورها الكلمة التي هي وسيلة للتواصل، و كلما تميزت في البناء كانت لها الجمالية و استجابة المتلقي؛ إذ يتوافق فيها المسموع و المفهوم بطريقة متميزة.

**3/ وحدة الشعور النفسي:** و ترجع إلى التناسب الحاصل بين الأوزان و الأغراض والمشاعر؛ يقول "حازم" : «ان يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض و أن يختال فيما يصل بين حاشيتي الكلام، و يجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح و النسيب وغيرهما من الأغراض المتباينة إلتقاءً محكما، فلا يختلّ نسق الكلام و لا يظهر التباين»[4].

فكلما زاد تأثير الشعر في نفس المتلقي و جعله ينقاد لسلطانه تحقق التواصل و تبوأ النص مكانة رفيعة.

---

(1) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط5، 2006، ص 72.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 318.

(3) المصدر نفسه، ص 93.

(4) المصدر نفسه ، ص 310.

### 4.2/ النص الشعري و وظائفه:

يطرح الخطاب الشعري جملة من الزوايا التي تمكننا من فهم وظيفته من زاوية أن الشعر كتابة باللغة تسعى إلى التواصل مع المخاطب، و من زاوية أنه لغة راقية تعتمد معيار الجمال في صياغة معطياتها[1].

و تتحدّد الوظيفة الجمالية للخطاب في عدّة مقومات فنية تبثّها اللغة في نفس المتلقي وتتمثل هذه المقومات في عدّة عناصر يتشكل منها الخطاب الشعري مثل: اللغة و الإيقاع والصورة و غيرها، لذا سنحاول دراسة وظيفة الخطاب الشعري من عدّة جوانب أهمها:

**أ.الوظيفة الجمالية/بناء النص:** نحاول من خلالها استقصاء بعض الأبعاد الأساسية التي تحدّد الخطاب و التي تتحدّد من خلالها الغاية من التعبير الشعري، و لعل "حازما" كغيره من النقاد الذين بنوا تصوّرهم للشعر على عدّة مقومات جوهرية تتمثل – خاصة – في المحاكاة و التخييل و الوزن و غيرها، إذ بهذه المقومات تتّضح و تتحدّد الوظيفة الجمالية للنص فيقول: «فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع و لا عندما يوحي إليها المعنى بإشارة، و لا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة، و لهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، و قد يُشار له إليها، وقد يلقي إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحدة من هذه الأحوال، فإذا تلقّاه في عبارة بديعة، اهتزّ له و تحرك لمقتضاه، كما أن العين و النفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج و البلور ما لم تبتهج لذلك، إذا عرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون

(1) ينظر: بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين ، مطبعة المعارف الجديدة ، 2005 ، ص 402.

الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس لأنها أشد إفصاحا عما به علقه الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء و لواحقه التي للآداب بها علقة»[(1)].

و نفهم من هذا النص أن "حازما" يركز على علاقة الترابط بين طبيعة الشعر و وظيفته؛ إذ يجعل من الوظيفة الجمالية شرطا أساسيا للشعرية، أما المعاني بالنسبة إليه فهي سوى محاسن تأليفية للصياغة ، و"حازم" في هذا النص لم يقصد تقسيم الكلام إلى لفظ و معنى أو شكل و مضمون، لأن اللفظ لا يمكن أن يوصف بالحسن أو القبح إلا من ناحية النظر إلى وظيفته في التركيب، و كذلك العبارة الشعرية لا يمكن أن توصف بالجودة أو الجمال إلا من خلال طريقة تأليفها ، و المعاني التي أرادها "حازم" هنا –والتي تشكل أساس المحاكاة– هي المعاني التي يعيد الشاعر تشكيلها وفق رؤيته الذاتية، و الجمال فيها يستند إلى الصورة التي تشكّلت في إطارها[(2)]، و قد نحا "حازم" في تشكيل الصور الشعرية نحو العجيب و المستغرب مبعدا إياها عن المعتاد و المألوف ، حتى يضمن حصول الوظيفة الجمالية المرجوة من الشعر لدى المتلقي. تقول "فاطمة عبد الله الوهيبي": «إن التعجيب و الاستغراب بارتكازه على غير المألوف أو المعتاد أو حسب عبارة "حازم" المستطرف و النادر الوقوع و المفاجئ للنفس يعمل على كسر التوقع أو أفق انتظار المقول له، ويزحزحه عما إعتاد عليه و يفاجئه بما لم يتوقع، و من هنا يتحقق الانفعال و التأثر و الهزة الجمالية»[(3)]؛ إذ يتفق "حازم" في هذه الفكرة مع الشكلانيين الروس، و ما دعا إليه(شلوفسكي) حول مبدأ الإغراب، إذ يرى"حسن ناظم" أن شلوفسكي لا يفوته «تثبيت الإغراب بوضعه ركنا أساسيا من أركان الشعرية... الإغراب ذلك الركن الذي بنيت عليه–فيما بعد الشعرية من وجهة نظر الشكلانيين الروس ولا سيما

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 118.

(2) ينظر: بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين ، ص 405.

(3) فاطمة عبد الله الوهيبي : نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 297-298.

شلوفسكي من خلال كسره لرتابة العالم، و ذلك بتحطيم رتابة اللغة و خلق غرابة في علاقاتها لتستعيد ديناميتها»[1].

و نفهم من هذا أن الإغراب هو الذي يبعث على الإتيان بالجديد و المستحدث و تجاوز المألوف، فيضمن تأثيره في المتلقي، كما أن لجمالية اللغة دورا مهما في تحقيق شعرية النص، و ذلك يتعلق بإنتقاء الألفاظ و العبارات بشكل خاص؛ إذ « قد تكون للعبارة دلالة على أمر مكروه خارج عما جيء بها للدلالة عليه، إما بإشتراك وقع في اللفظ أو بعرف و استعمال حدث فيه و للعامة»[2].

و"حازم" في هذا النص يقول بموافقة الألفاظ للمعاني، و قد جاءت هذه النظرة عنده أخلاقية، إذ دعى إلى اجتناب قبيح اللفظ بقوله: «وقد كان بعض الشيوخ الذين أخذت عنهم هذه الصناعة يوصي باجتناب الألفاظ التي يُفهم منها على حدّتها أو مع ما يكتنفها معنى قبيح و لو بالعُرف العامي»[3]، و بذلك نجد "القرطاجني" يرى أن الوظيفة الجمالية في الشعر تكون بتجنّب الألفاظ المنافية للمعاني أو التي قد يفهم منها معاني قبيحة، و يُرجع "حازم" تحقق هذه الوظيفة في النص الشعري إلى عاملين هما: (المحاكاة و الهيئة- الصدق والشهرة)، و ذلك بأنه ليس الغرض المقصود بالشعر في نظره إلا «الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة و الهيئة؛ بل ومن الصدق و الشهرة في كثير من المواضع»[4]؛ إذ تنفعل نفس المتلقي بكل ما هو جميل و فني و قد يتحقق ذلك بعدة أشياء منها:

(1) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 31.

(2) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 150.

(3) المصدر نفسه ، ص 152.

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص 294.

**1.التعجيب و الاستغراب:** و قد تعرض "حازم" لعدّة نقاد ركزوا على فكرة التعجيب والاستغراب في تحديده لمفهوم الشعر و غايته، و لعل ذلك يتحقق بواسطة مجموعة من الأدوات الفنية التي يحدد بها الشعر باعتباره جنسا أدبيا متميزا، و قد تنبه "الجاحظ " لقضية التعجيب في الشعر فقال:

«و الشعر لا يستطاع أن يترجم و لا يجوز عليه النقل، و متى حوّل تقطع نظمه، وبطل وزنه، و ذهب حسنه، و سقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور، و الكلام المنثور المبتدأ أعلى ذلك أحسن و أوقع من المنثور الذي حوّل من موزون الشعر»(1).

فـ"الجاحظ" يرى أن شعرية القصيدة تكون بقدر التعجيب فيها، لذا لا نستطيع ترجمة الشعر أو نقله ؛ و إن حدث ذلك غاب التعجيب و الجمال فيه، لنجد "الجاحظ " يركز في موضع آخر على شعر العرب، و يستثني أشعار الأمم الأخرى، يقول: «وقد ثقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونان، و حولت آداب الفرس، فبعضها إزداد حسنا، و بعضها ما انتقص شيئا»(2).

و قد ركّز "القرطاجني" على هذه النقطة في منهاجه و أشار إلى ما يختص به الشعر العربي من مميزات و خصائص، فذكر أنه لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص الشعر بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر و اعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، و في ذلك تحسين للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، فتجد النفس راحة شديدة و استجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال ، لجريان النقلة من بعض الكلمة

---

(1) الجاحظ : الحيوان: ج1، ص 60، 75.

(2) المرجع نفسه، ج1/ص 75.

المتنوعة المجاري على بعض على قانون خاص حسب الإطراد، فتتأثر له النفس من جهة التعجيب و الاستلذاذ للقسمة البديعة و الوضع المناسب العجيب[1].

و نفهم مما سبق أن التعجيب مرتبط ارتباطا وثيقا بمهارة الشاعر و قدرته على تشكيل صورة و تحسينها لتكون أكثر تأثيرا في المتلقي.

**2.التعجيب و المحاكاة و التخييل:** يرى "حازم " أن الاستغراب و التعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها و تأثرها[2]؛ إذ يميّز "القرطاجني" هنا بين الكلام العادي و اللغة الشعرية، فهذه الأخيرة هي التي يكون أساسها الخيال، و كلما زاد ارتباط الخيال باللغة الشعرية زاد انفعال و تأثر النفس بها، لذا نجد "القرطاجني" يرى أن القول المخيَّل قلّما يخلو من التعجيب[3]، و ذلك كون الغاية من الشعر هي التأثير؛ فالمبدع لا ينقل للمتلقي ما هو كائن في الواقع؛ بل يعيد تشكيل هذا الواقع وفق لغة جمالية و بصورة مخيّلة، وهذا ما جعل "القرطاجني" يُرجع التعجيب في القول إلى أحد الأمرين الآتيين أو بهما معا:

**أولا / من جهة إبداع محاكاة الشيء و تخييله:**

و مثّل "حازم" لهذا النوع بالدمية و الشخص الذي صوّرت على صورته، فكل منهما يختلف عن الآخر في الاعتبار الذي يحرك النفس و يثير فيها التعجب، لأن الدمية تحركها بالتعجيب من حسن محاكاتها، و إبداع الصنعة في تقديرها على ما حُكي بها، أما الشخص الذي هي تمثال له، فإن كان مستحسنا فهو يحرك النفوس بالصبابة إليه، إذا كانت الدمية صورة جارية على سبيل المثال[4].

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 122، 123.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص 71.

(3) المصدر نفسه ، ص 127.

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص نفسها .

و نفهم من هذا أن الإبداع يكون في الصنعة و حسن المحاكاة، و التعجيب في هذه المحاكاة هو الذي يحرك النفوس أكثر من الأصل المحاكى.

كما نجد " القرطاجني" يرى أن حسن المحاكاة في القول ينبغي أن يمثّل بأحسن ما يمكن أن يوجد من ضروب تصاوير الأشياء و تماثيلها حتى يكون التحرك بما يتخيل من محاكاة الأشياء أشد من التحريك بمشاهدة الشيء الذي حوكي في الأقاويل الشعرية[1].

و نفهم من هذا السياق أن محاكاة القول الشعري يجب أن تكون بأحسن ما يمكن أن يوجد بالتمثيل و التصوير، حتى يكون وقعها على المتلقي أشد و تأثيرها أعمق.

**ثانيا/ من جهة الشيء المحاكى من الأشياء المستغربة و الأمور المستطرفة:**

أي أن التعجيب هنا يكون بمحاكاة الأشياء التي تكون متفردة في خصوصيتها ومستغربة عن الأشياء الأخرى، فكلّما حاكى المبدع هذه الأشياء المستغربة زاد التأثير في المتلقي، أما إذا وقع التعجيب من الجهتين معا على أتم وجه، كانت تلك هي الغاية القصوى من التعجيب[2].

و نفهم مما سبق أن إثارة النفس و تحريكها لا ترجع إلى النص الإبداعي و ما يحمله من أفكار، و لا إلى الموضوع ، بقدر ما يرجع إلى مهارة المبدع و قدرته على حسن المحاكاة و التعبير بالوسائل الفنية التي يعتمدها.

و إذا تأملنا تعريف "حازم" للشعر وجدناه تعريفا حاملا للوظيفة الجمالية في ذاته يقول: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصدت تحبيبه إليها، و يُكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه»[3]، و"حازم" من خلال هذا

(1) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 126.

(2) ينظر : المصدر نفسه، ص 127.

(3) المصدر نفسه ، ص 71.

التعريف نجده يركز على الحالة النفسية التي يخلّفها القول الشعري في نفس المتلقي بتوجيهها نحو الشيء أو إبعادها عنه لتفصح لنا عن الوظيفة الجمالية يقول: «إن الشعر قادر على آداء تلك الوظيفة بما يتضمن من حسن تخيل له و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو مجموع ذلك»[1].

و هنا نجد "القرطاجني" يجعل من (المحاكاة) و(التخييل) أساسا للشعر، لأن أول ما يلتقي به السامع أو المتلقي للنص الشعري هو اللغة، فإن كانت هذه اللغة معتمدة على (التخييل) و(المحاكاة) كان تأثيرها على النفس أكثر؛ إذ أن (التخييل) هو الذي يجذب القارئ أو المتلقي للنص الشعري، و يزيد من تأثره به « و تتحقق فاعلية التخييل في المتلقي من خلال القصيدة التي تُحدث تأثيرها بخصائصها التخييلية و الخصائص التخيييلية تجعل القصيدة مؤثرة فيمن يتلقاها لا بالأقاويل المباشرة، أو بالنقل الحرفي للأشياء؛ و إنما بالأقاويل المحاكية أو الخيالية»[2]. فـ(المحاكاة) و(التخييل) هما اللذان يزيدان من جمال النص الشعري، و يشدّان المتلقي إليه، لذا نجد الشاعر يعمل في إطار تخيلاته على إعادة صياغة وتشكيل الواقع «فيكتسب التخييل معنى آخر غير التأثير، فتخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته، أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا، فيصبح معنى (التخييل) التشكيل و التأثير، و هذان المعنيان يشكلان القياس الشعري؛ فالتشكيل الشعري هو المقدمة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة»[3]؛ إلا أن "حازما" في منهاجه يرى أن (التخييل) لا يبلغ غايته الجمالية إلا إذا اقترن بعنصرين هامين يزيدانه فنية و هما : ( التعجيب والاستغراب ) ، يقول في كلامه عن الشعر :« و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب و التعجيب

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 71 .

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 159.

(3) ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 127.

حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها و تأثرها»[1]، و كل هذا يقع بحسن صنيع على نفسية المتلقي.

### 3.الاستفزاز و الإثارة:

تُعد قضية صلة النص الشعري بالمتلقي من أهم القضايا التي أثارت جدل النقاد وتفاعلهم ؛ إذ كلّما تفاعل القارئ مع النص الشعري، كلّما فهم أبعاده المختلفة، و بذلك نفهم أن النقاد اهتموا بالحديث عن شعرية الخطاب من وجهة نظر متلقيه، و بذلك فإن الشعر يثير بفضل معطيات صياغته خصائص تلقيه و التواصل مع خطابه، و تكون هذه الخصائص وفق حاجة المتلقي و بواعثه على قراءة الشعر في الاستفزاز و الإثارة و التأثير و الإمتاع[2] و تتحقق هذه الغاية عند حدوث التواصل بين المتلقي و النص؛ إذ كلّما زادت إثارة المتلقي كلّما حقق النص الشعري غايته الجمالية، و هذا ما قال به النقاد؛ إذ نجد "السجلماسي" يقول: « و القول المخيّل المستفز من قبل عن القضية الشعرية ، إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط»[3]، فهو يحدّد –بهذا القول– جمالية النص الشعري فيما يحققه من تخييل واستفزاز لدى المتلقي، و هو ما ذهب إليه "حازم" عندما رأى أن إثارة النفس و تحريكها من أساس الشعرية؛ يقول :«المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها محل القبول»[4]، و بذلك يؤكد "حازم" على ضرورة وعي الشاعر بهذه الغاية (الإثارة) لأنه كلّما زاد الإبداع في النص زادت نسبة التأثير لدى المتلقي يقول: « و ليست المحاكاة في

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71.

(2) ينظر: بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين ، ص 408.

(3) أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع المبدع في تحسين أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980، ص 274.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 294.

كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها؛ بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها»[1].

و إذا حاولنا فهم هذه الجزئية في منهاج "حازم" فإننا نجده يربطها ربطا وثيقا بالغرابة؛ أي أن مبالغة الشاعر في الغرابة تزيد من قوة الإثارة لدى المتلقي، و هذا ما يمثله قوله: «وكلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها، و أمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها و أشدّها تقدما في الغرض الذي ذُكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشد إعجابا و أكثر له تحريكا...و لا تجد النفس للمناسبة بين ما كثر وجوده ما تجد لما قلّ من الهزة، و حسن الموقع، لكونها لا تستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ما عز»[2].

و نفهم من هذا أن الغرابة تشكل لغة الشعر الحقيقية في علاقتها مع الشاعر و المتلقي على السواء؛ إذ تمكّن الشاعر من تحقيق مستوى أعلى من مستويات التواصل الشعري، كما تجعل المتلقي يحسّ ببعد آخر ينضاف للبعد التواصلي، و هو البعد الجمالي، و هو ما يجعل الإثارة و الاستفزاز لا يتحققان إلا بوجود هذه الصفة باعتبارها من أهم ما يقوي الاستجابة ويعززها[3].

### 4.التأثير و الإمتاع:

يرتبط مفهوم التأثير و الإمتاع بالبعد الوظيفي الذي يحققه الشعر؛ إذ يستهدف الشعر إثارة المخاطَب و التأثير فيه، لذا وجب أن يكون الخطاب قادرا على تحفيز المتلقي للتفاعل

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 121.

(2) المصدر نفسه، ص 46 .

(3) ينظر: بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد العرب والأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين ، ص 417.

معه و التأثر به حتى تتحقق حدود الشعرية[1]، و هذا ما جعل النقاد يركزون على دراسة العلاقة التي تربط كلا من النص و الشاعر و المتلقي.

**ب/ الوظيفة النفعية:**

تحدّث "حازم" كغيره من النقاد العرب عن قصيدة المديح، و عن الممدوحين و طبقاتهم؛ إلا أن المطلّع على (منهاج البلغاء) يجد "القرطاجني" يفرّق بين المدح بصفة عامة و المدح التكسبي؛ إذ يؤمن بالمدح و فاعليته حين ربط الشعر بالحياة و المجتمع، و جعل الشاعر صاحب رسالة[2]، يقول "قاسم المومني": « و أحسب أني في حاجة إلى القول –هنا– أن التصور الأخلاقي الذي يبسطه حازم يفرض على المبدع أن يرتقي فوق كل استرفاد، ويتطلب من الناقد أن يواكب المبدع في دفعه عنه بدلا من التقعيد له، كلما كانت غالبية العرب تفعل»[3]، و نفهم من هذا القول أن "حازما" قد رفض مدح التكسب عند الشعراء لأنه لا يرى فيه قيمة شعرية، كما يدعو النقاد إلى الصرامة في إبعاد الشعراء و الارتقاء بهم عن هذا النوع الشعري (التكسب) الذي يرى فيه "حازم" تكلفًا و بُعدًا عن الجمالية، و هذا ما جعله يرفض أن يكون المادح مسترفدا و متكسبًا بشعره[4]، و انطلاقا من رسالة الشاعر و وظيفة الشعر في الحياة يرفض "القرطاجني" أن يكون المديح حلية لمن لا يستحقه[5]، لأن المدح التكسبي يرفع من لا قيمة له، و يُلبس الممدوح تاجا لا يستحقه، و هو ما جعل "حازما" يرفض أن تكون للشعر وظيفة نفعية، و لا يرى في الإبداع سوى الجمال و عمق التصوير.

---

(1) ينظر: بديعة الخرازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين ، ص 418.

(2) ينظر: قاسم المومني:" موقف حازم القرطاجني من الاسترفاد بالشعر"، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع28، 29، 1985، ص 176.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها.

(4) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 124.

(5) ينظر: المصدر نفسه، ص 170 .

**ج/ الوظيفة الاجتماعية:**

اهتمّ "حازم" في منهاجه بالشعر و ما له من صلة بصاحبه و أحواله؛ إذ نجد "جابر عصفور" يحدّد رأي "حازم" في الشاعر بقوله: «ينظر إلى الشاعر باعتباره صاحب رسالة مهمة في حياة الجماعة، كما ينظر إلى الشعر باعتباره وسيلة للوصول بالحياة إلى حال من الكمال يحقّق السعادة للإنسان و يمكّنه من تجاوز مستويات الضرورة»[(1)].

فالشاعر –في نظر "حازم"– يلعب دورا هاما في حياة مجتمعه؛ إذ يعتمد على اللغة كوسيلة للتغيير و التطهير و البلوغ بالإنسان إلى حال من الكمال، و تقوم طبيعة الشعر عند "حازم" على المقومات الفنية المؤثرة ؛ حيث يمتزج الخلقي بالجمالي في نظريته؛ مما يجعل وظيفة الشعر مزدوجة: فنية و تلك هي الغاية الأولى للشعر، و خلقية و هي الرسالة التي يؤديها الشاعر في مجتمعه[(2)].

فكلّما بلغ الشعر درجة من الجمالية و الفنية استطاع أن يؤثر في حياة الجماعة وأحوالهم، لأن الإنسان بطبعه يميل إلى الجمال، و هو الأساس الذي رفض من خلاله "حازم" الاسترفاد و التكسب بالشعر، كونه لا يرتقي بحياة الأشخاص. يقول "قاسم المومني" في هذا الصدد :« و أيًا كان الاختلاف بين حازم و بين الناقد المعاصر، فلا يمكن للأخير أن يسلّم بدقة منهج الأول في موقفه من الاسترفاد و اتساقه، و لا يمكن له إلا أن يتفق معه في الأساس الذي ظل يغذّي موقفه، و هو التأكيد المتواصل على وصل الشعر في اكتماله بالحياة الإنسانية في اكتمالها و التعامل مع الشعر باعتباره الأداة التي ترتقي بالإنسان و تسمو به، وهنا يعالج "حازم" جانبا بالغ القيمة في بيان موقفه من الاسترفاد بالشعر، و هو جانب لا ينفك

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 286.

(2) ينظر: علي لغزيوي: نظرية الشعر والمنهج النقدي في الأندلس، حازم القرطاجني نموذجا، ص 115.

يتصل بعلقة الشعر بالجمالية؛ من حيث ما يستلزمه الموقف من المبدع و المتلقي في آن من متطلبات متسواية القيمة»[1].

و نفهم من هذا أن الغاية من المعاني الشعرية هي إحداث تأثير و انفعال في النفوس؛ حيث توجهها إلى اعتماد شيء أو تجنبه، و على الشاعر ألا يدرج في شعره إلا المعاني التي تحرك النفوس و تثيرها، و بذلك يرتبط الشعر بوظيفتين هما: وظيفة جمالية و وظيفة اجتماعية (خُلقية)، و كلما استطاع الشاعر تحقيق الأولى تحققت له الثانية.

**3/ المتلقي/المرسل إليه:**

ارتبط مفهوم الشعر في منهاج "حازم" ارتباطا وثيقا بالمتلقي، و إذا كان مفهوم المصطلح (الشعر) قد ارتبط بالفطنة و الشعور، فإن هذا الشعور لا يكون متميزا إلا إذا كان بين طرفين أو أكثر، حيث درس "حازم" غرض الشعر انلاطقا من تأثيره قبضًا أو بسطًا في السامع (المتلقي)، فيحقق بذلك وظيفة تفاعلية تربط بين عناصر العملية التواصلية.

يقول "حازم" عن الشعر: «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، و يُكرّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه»[2].

و على المبدع أن يعرف كيف يفاجيء المتلقي، و يُحدث به هزة جمالية تكسر له المألوف، و بذلك تحقق الرؤية التنبؤية للشعر وظيفة نفسية في المتلقي؛ فهي عنصر هام في نظرية الشعر لدى "حازم" انطلاقا من حال الشعر و واقعه في عصره[3].

كما أن الرؤية التنبؤية للشعر عند العرب قد أملتها –في نظر "حازم"– ظروف معيشتهم و ملابسات حياتهم، فعلى الرغم من شعوره بالأسى من واقع الشعر المتردي في عصره؛ إلا

(1) قاسم المومني: "موقف حازم القرطاجني من الاسترفاد بالشعر"، ص 204.

(2) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 121، 122.

أننا نجده يتحدث عن صنعة الشعر عند العرب بنوع من الفخر و الاعتزاز، و يؤكد أن العرب قد «انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس ما لم تنته إليه أمة من الأمم، لاضطرارهم إلى التأنق في تأسيس مباني كلامهم»[1].

و نفهم من هذا أن الشعراء حاولوا تغيير واقعهم بلغة شعرية جمالية ساعدتهم على الارتقاء بذواتهم و التنبؤ بواقع أجمل، و على المتلقي أن يكون ملمّا بكل تفاصيل الكتابة الشعرية حتى يملك «القوة على تصور كليات الشعر و المقاصد الواقعة فيها، و المعاني الواقعة في تلك المقاصد»[2].

و يرى "حازم" أن من جملة الاستعدادات التي تجعل النفس تتحرك للأحوال المخيّلة أن تكون «معتقدة في الشعر أنه حكم، و أنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزّة الارتياح لحسن المحاكاة»[3]؛ فالمتلقي عند "حازم" لا يتوقف عند التأثر فحسب؛ بل يؤول و يفسّر بعد تلقيه للهزّة الجمالية، و على المبدع أن يعرف كيف يقدم المألوف و المستغرب، و يُعيد تشكيله ليفاجئ المتلقي بالجمالية، لذا يرى "مصطفى الجوزو" أن "حازما" قد سبق إلى موضوع الرؤية الشعرية التنبؤية[4]، بما ستحدثه في ذات السامع (المتلقي) من تأثير و انفعال، و هذا ينبئ عن مكانة الشاعر الحق إذا توفرت في شعره العناصر و المكونات الجوهرية، و هذا ما يضفي عليه صفة الشاعرية و يجعل النص أكثر شعرية[5].

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 122.

(2) المصدر نفسه، ص 200.

(3) المصدر نفسه، ص 121، 122.

(4) ينظر: مصطفى الجوزو: نظريات الشعر، ص 258.

(5) ينظر: علي لغزيوي: نظرية الشعر و المنهج النقدي في الأندلس، حازم القرطاجني نموذجا ، ص 115.

فإذا كان الشاعر يتعمد الوصول بعمله إلى أساليب عدّة كـ «إعمال الحيلة فيما يستحسن من الحشو أو المعاني التي يكون في اقترانها بالمعنى المقصود»[(1)]؛ فإنه يتوجب على المتلقي أن يفهم هذه المفاهيم و يبحث عما «يهيء الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات والوضع»[(2)].

و الشاعر المتمكّن –عند "حازم"– هو الذي يجعل نصّه يشدّ المتلقي و ينفعل به، ويتأثر بجمالياته التي استطاع بها محاكاة الواقع بلغة أكثر شعرية، و قد تحدّث "حازم" في منهاجه عن بعض خصائص المتلقي من خلال حديثه عن ما يحسن به موقع المحاكاة في النفس، قال «فتحرك النفوس للأقوال المخيّلة إنما يكون بحسب الاستعداد، و بحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها...والاستعداد نوعان: استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدّة موافقته لتلك الحال...و الاستعداد الثاني هو أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزّة الارتياح لحسن المحاكاة»[(3)].

و نفهم من هذا السياق أن المتلقي الذي يستطيع التواصل مع الشاعر يجب أن يكون مهتما بالشعر و قادرا على فهمه و التفاعل معه؛ إذ يجب أن يكون على مستوى معرفي عالٍ و خبرة جمالية تساعده على الاستجابة و التذوق، و بذلك يكون المتلقي قد حظي بعناية خاصة عند "حازم القرطاجني"؛ إذ نجده –في موضع آخر– يركز على أثر الشعر في نفس السامع، و مدى قدرته على هزّها و تحريكها يقول: « و ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس و تحريكها؛ بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها ، و بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها ، و بقدر ما نجد النفوس مستعدة

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 209.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص 121، 122.

لقبول المحاكاة و التأثر لها»[1] ، فـ"حازم" يرى أنه ليس ضروريا أن يبلغ كل نص درجة عالية من التأثير في المتلقي إلا بثلاث حالات هي: أنه كلّما كانت درجة الإبداع عالية كان التأثير أبلغ، كما قد يزيد التأثير بالإلقاء وما اقترن بالنص من صوت شجي، كما أنه لا تتأثر النفوس إلا إذا كان لديها الاستعداد التام لقبول النص و التفاعل معه[2].

### 1.3. الاستعداد عند المتلقي :

و قد قسّم "حازم" الاستعداد عند المتلقي إلى نوعين هما:

**1/ استعداد طبيعي:**

حيث تكون للنفس حال و هوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال و الهوى[3].

و يظهر هذا في قول المتنبي:

إِنَمَا تُنْجِح المَقَالَةُ فِي المَرْ ءِ إِذَا صَادَفَتْ هَوَى فِي الفُؤَادِ[4].

أي أن النص كلَّما وافق الحالة النفسية للمتلقي كان تأثيره أبلغ و الانفعال به أشد.

**2/ استعداد يتعلق بمكانة الشعر في النفوس:**

و يقوم هذا النوع على الرؤية التنبؤية؛ يقول "حازم" :«أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم»[5]؛ أي أن هذا الاستعداد يعتمد على الرؤية الاستشرافية للمتلقي، لما سيحدثه النص من ارتياح في نفسه بحسن محاكاته.

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 121.

(2) ينظر المصدر نفسه، ص 120، 121.

(3) ينظر المصدر نفسه، ص 121.

(4) عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي ،ج1 ، ص 329 .

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 121، 122.

و نجد "حازما" يقدم تفسيرا فنيا و نفسيا لعملية الإبداع، و ما تحدثه في نفس المتلقي فيقول: «إن الحذّاق من الشعراء المهتدين بطباعهم المسددة إلى ضروب الهيئات التي يحسن بها موقع الكلام من النفس من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب، لمَّا وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة، و تؤثر الانتقال من حال إلى حال...اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منحى المقاصد»(1)؛ إذ لم يتوقف "حازم" عند ضرورة تنويع الشاعر في كلامه؛ بل قام بأكثر من ذلك حين ربط بين طبيعة النفس البشرية التي ترغب في التجديد، و بين موضع شَغَل النقاد قديما و حديثا، و هو تعدد الأغراض؛ فالشعراء الذين لديهم خبرة بالشعر و نفوس المتلقين يستطيعون التأثير في المتلقي و تحريك نفسه وفق الحالة التي هي عليها؛ حيث النفوس ترغب في التجديد و التغيير، و هذا ما يدل على أن "حازما" لم يهمل المتلقي و حالته النفسية على عكس ما ذهب إليه "إحسان عباس" حين قال: إن "حازما" سار على غرار النقاد القدامى عندما ركّزوا في التجربة الشعرية على الشعر والشاعر(2).

إذ الدّارس للمنهاج يلحظ إهتمام "حازم" بالشاعر و المتلقي على حد سواء، فهو يتحدث عن الشاعر و عوامل تحديد نشاطه من أجل متابعة عملية النظم؛ فيقول: «ليكون للنفس قسمة الكلام إلى تلك الفصول، و الميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد و أنحاء شتى من المآخذ، استراحة و استجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض، و ترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد؛ فالراحة حاصلة بها لافتنان الكلام في شتى مذاهبه المعنوية و ضروب مبانيه النظمية»(3)، و نفهم بذلك أن الشاعر يمرّ بمراحل نفسية مختلفة

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 295، 296.

(2) ينظر: احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 569.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 296 .

عند نظمه لقصيدته؛ حيث يتنقل من حالة إلى حالة أخرى، و لكل حالة ضروب خاصة بها تميّزها عن غيرها إلى أن يكتمل النص و يخرج في صورة شعرية معبّرة عن حالة نفسية عامة.

لنجد "حازما" مقابل ذلك يولي اهتماما للمتلقي و ما يحدثه فيه العمل الفني من أثر على حالته النفسية يقول: « و اعتنوا باستفتاحات الفصول، و جهدوا في أن يهيؤوها بهيئات تحسّن بها مواقعها من النفوس، و توقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها و يتصل بها، و صدّروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات و التأثرات لأمور سارة أو فاجعة أو شاجية أو معجبة، بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك»[1]، فـ"حازم" يدعو إلى ضرورة مراعاة تقديم الفصول التي تكون للنفس بها عناية، قصد لفت انتباه المتلقي لإحداث التواصل بينه و بين الشاعر، كون أي نص أدبي لا يتم وجوده إلا في سياق تواصلي بين المبدع و المتلقي، يقول "محمد مبارك": «إن هاجس حازم كان التلقي، فهو يمثل بحق الروح الجديدة المتطلعة، و إن تأخر عصره»[2]؛ إذ يقر أن "حازما" من الذين أولوا اهتماما بالعملية الإبداعية و أركانها الثلاثة: مبدع، نص، متلقي.

فـ"حازم" يهتم بالشاعر من حيث براعته في تشكيل الواقع بصورة جديدة وفق فاعلية (التخييل)، كما يهتم بالمتلقي من حيث تأثره و انفعاله بهذه الصورة، و هذا ما يجعل العمل الشعري يُحدِث تواصلا بين المبدع و المتلقي، و حتى يتم هذا التواصل ينبغي أن يسلّم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهما[3]. فعلى الشاعر تحري المعاني الشعرية التي تكون أكثر تأثير على النفس الإنسانية حتى يضمن تحقيق انفعال لدى المتلقي ؛ و في هذا يقول "حازم" : « و التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 296.

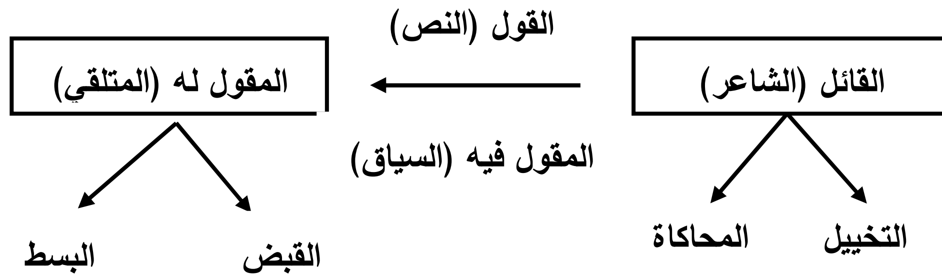
(2) محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، ص 136.

(3) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 187.

في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها و تصوّرها أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»(1).

و هنا نجد تصريحا بأطراف العملية التواصلية: المبدع، الإبداع ، المتلقي؛ و هو ما يوضّح هاجس "حازم" بالتلقي؛ إذ يُظهر لنا المتلقي في صورة سامع ، ليخبرنا عن نوع التلقي الحاصل في هذه العملية و هو التلقي السمعي للإلقاء الشفهي؛ إذ يعتمد الشاعر التخييل الشعري الذي يتحقق على أساسه الشعر الجيد/ المخيّل، و ذلك «بأن يعمد الشاعر عن طريق المحاكاة إلى تركيب صورة مناظرة لصور المدركات الحسيّة التي يدركها الخيال أو القوة المصوّرة، فتتصل إلى القوة المخيّلة فتنفعل لها بالبسط أو القبض»(2).

هذا ما يبرز اهتمام "حازم" بالوظيفة التفاعلية والتواصلية في الإبداع؛ حيث ركّز على انفعال و تأثر المتلقي بـ(التخييل) و(المحاكاة) ، ذلك أن عملية التواصل الشعري عنده لا تتم إلا بالنص و العناصر الأخرى المتفاعلة معه متمثلة في (المرسل و المتلقي و السياق)، ويمكننا تمثيل هذه الفكرة بالمخطط الآتي(3):




و قد يختل التواصل بين النص و المتلقي في بعض الحالات، لكن لا يمكننا أن نرجع ذلك إلى المبدع وحده ؛ فقد يكون المتلقي سببا في هذه العبثية عندما يفتقد التجربة الفنية والرؤية الجمالية و الذوق الجيد، و بذلك يكون «الغموض مشكلة تقع على تخوم العلاقة من

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89.

(2) سعد مصلوح : حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل، ص 123.

(3) ينظر: حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 30، 31.

جهة تلقي القارئ وإدراكه للعلاقة»[1]، لذا يتوجب على المتلقي الاستعداد لتقبل ما يرمي إليه العمل الأدبي و التأثر به، كونه شريكا و عنصرا لا غِنى عنه في العملية التواصلية، و بذلك يكون الاستعداد النفسي لدى المتلقي و ميله لقبول ما يقدمه الشاعر بمثابة العقد الذي يربط بين طرفَيْ العملية التواصلية (شاعر/متلقي) فهو «عقد يتضمن وجود سامع يستقبل القول الشعري حسب استعدادات متماثلة أو متشابهة من حيث الالتذاذ بالتخييل و مناسبته للطبيعة، و تجاوبه مع حاجات النفس الجمالية»[2].

و بذلك يكون المتلقي مبدعًا ثانٍ، و ليس مستقبلا فقط للعمل الأدبي، فعملية التواصل تكتمل بالتأثير و التأثر، فإذا لامس القول الشعري نفس السامع و أعماقه كان تأثيره جليا وواضحا من خلال الاستجابة، كما أن فهم المتلقي و إدراكه لما بين الشعراء من اختلاف في إنشاء المعاني و تعدّدها يساعد على فهم العمل المقدم؛ حيث يختلف حكمه و تأويله باختلاف طبيعة العمل و منزع الشاعر فيه و«المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم و أنحاء اعتماداتهم فيها، و ما يميلون بالكلام نحوه أبدا، و يذهبون به إليه حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها، و الذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة و المقصد فيه مستطرفا، و كان للكلام به حسن موقع من النفس، والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشجوها؛ حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك»[3].

فإستجابة المتلقي مرتبطة بلغة النص؛ حيث يعمد الشاعر إلى جعل المتلقي يدور في فلكها، و بذلك يكون التواصل.

---

(1) فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني ، ص 147.

(2) المرجع نفسه ، ص 236.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 365.

وتختلف عملية التلقي من شخص لآخر حسب القدرة الذهنية للسامع، و كيفية تجسيده لتلك الايحاءات و الدلالات، و بذلك يعطي للصورة المبدعة روحا جديدة، فموهبة التوصيل عند المستقبل تتألف من القدرة على التمييز و قبول الايحاءات و بعث العناصر التي تتكون منها التجارب الماضية بحرية و وضوح[(1)].

و هنا نقول إنه لا يمكننا الحديث عن شعرية الشعر أو كيفية التواصل معه دون وجود طرف هام في العملية الإبداعية هو المتلقي؛ لأنه هو المعني بالتواصل الذي يهدف المبدع إلى تحقيقه من خلال نصه، و هذا الأخير (النص) هو الذي تعتبره المناهج الحديثة مرتبطا بالمتلقي لا بالمبدع؛ و في هذا يقول "عبد السلام المسدي": «الملفوظ يظل موجودا بالقوة سواءً أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، و لا يخرجه إلى حيّز الفعل إلا متلقيه، و هذا التلقي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص»[(2)].

و بذلك يصبح المتلقي مبدعًا ثانٍ للنص بعد قراءته و فك شفراته؛ إذ يؤسس كل نص لقاريء مثالي خاص، و هذا ما جعل النقاد يصنفون القرَّاء إلى أنواع وفق حالة الاندهاش والخبرة المعرفية.

### 2.3. أصناف المتلقي:

اهتمّ "حازم" في منهاجه بالمتلقي اهتماما بارزا و صنّفه في عدّة أنواع تختلف باختلاف التأثر و الدهشة كما يلي:

أ. **المتلقي/القاريء:** و هو الذي يمنح النص وجوده الفعلي؛ إذ لا كينونة له خارج فعل القراءة، و الهدف الأساس في نظرية "حازم" هو مواجهة أصحاب التلقي السلبي للشعر، أو

---

(1) ينظر: ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة، الاسكندرية، مصر، 1961، ص 238.

(2) عبد الله المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، ص 87.

كما يسميهم (أنذال العالم) يقول: «كثير من أنذال العالم –وما أكثرهم– يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة»[1]، و لذلك يكون المتلقي هو العصب الرئيس لنظرية "حازم" بوصفه المركز والهدف لفعل الشعر الذي تقوم قوة التأثير فيه على فاعلية التخييل.

و يرى "حازم" أن المتلقين على طبقتين: طبقة خاصة، و طبقة عامة (الجمهور)، والشعر يتوجّه إلى ما يشترك فيه كل من الطبقتين بالقبول أو النفور حيث يقول: «فوجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدّت علقته بأغراض الإنسان، و كانت دواعي آرائه متوفرة عليه، و كانت نفوس الخاصة و العامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها، أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد، و وجب أن يكون ما لم تتوفر دواعي أغراض الإنسان عليه، و ما انفرد بإدراكه المكتسب الخاصة دون الجمهور غير عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى المقاصد المألوفة و المدارك الجمهورية»[2].

و يقصد "حازم" بالطبقة (الخاصة) النخبة الموجّهة و المتفحّصة للعمل الإبداعي، والتي باستطاعتها تفكيك شفرته المكونة للبنية الكلية، و هو ما يسميه "فولفغانج إيزر" بـ"القاريء النموذجي" كونه هو «القاريء المتجول في النص، و هو القارئ المعاصر ذو المطالب النفسية الجماعية، و هو القاريء غير العادي، الذي يستطيع أن يفك الشفرات التي تَعَمد الكاتب أن يودعها النص، و عندئذ يتحقّق الهدف الأساسي من التوصيل بين مرسل ومستقبل»[3].

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 124.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

(3) نبيلة الإبراهيم: "القارئ في النص –نظرية التأثير و الاتصال، ص 103.

أما الطبقة الثانية من المتلقين و التي أطلق عليها "حازم" اسم (الجمهور)؛ فهي الفئة العامة من الناس (فئة متذوّقة) يقرؤون الخطابات الشعرية فيستحسنون هذا و يستهجنون ذاك انطلاقا من خلفيات جُبِلوا عليها و هي مكتسبَة من المجتمع[1].

و يرى "حازم" أن المعاني الشعرية التي استطاعت أن تؤثر في الخاصة دون العامة (الجمهور) لا يمكن عدّها من المعاني العريقة في الصناعة الشعرية، و هذا ما جعله يقسّم تأثر الجمهور بالأقاويل المخيّلة ( الشعر) إلى أربعة أقسام فيقول: «إن الأقاويل المخيّلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيّلة فيها: مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها و يتأثر له أو مما يعرفه و لا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه؛ و مما لا يعرفه و لا يتأثر له لو عرفه»[2].

و نفهم مما سبق أن "حازما" قد خط هذا التقسيم في نظرته للمعاني التي تُخيلها الأقاويل الشعرية وفق استجابة المتلقي (الجمهور) لها.

و ترتبط هذه الاستجابة عند الجمهور بعنصرين هامين هما: (المعرفة/التأثر)؛ يقول "حازم": « و أحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عُرف و تؤثر له، أو كان [الجمهور] مستعدا لأن يتأثر له إذا عرف»[3].

فـ"حازم" –من خلال هذا القول– يجعل من التأثير العصب الرئيس في الشعر؛ فالنص الذي لا يحرك نفس المتلقي لا يُعد شعرا، ليزيد "جابر عصفور" من تأكيد هذا الرأي بقوله: «إن الشعر إنما يُنظَر إليه من ناحية تأثيره فحسب»[4]؛ كما نجده في مواضع أخرى يرى أن ربط الشعر بقدرته على إثارة انفعال المتلقي أدى إلى الوقوف على عملية ارتباط الشعر بالتجربة الحسية؛ يقول: «تقوم الأقاويل الشعرية إذن على مبدأين هما: الانفعالية و الحسية،

---

(1) ينظر: الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 38.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 21.

(3) المصدر نفسه، ص نفسها.

(4) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 80.

والانفعالية مبدأ يشير إلى غاية الشعر و قدرته على إثارة المتلقي، كما يشير مبدأ (الحسية) إلى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر و معانيه»[1].

فجمالية الشعر من منظور "جابر عصفور" تقوم على جانبين هامين هما: الجانب الحسي الذي يقوم الشاعر بمحاكاته، و الجانب التأثيري الذي تُحدثه المحاكاة في ذات المتلقي، و هذا ما يقول به "حازم" حين ركّز على الجانب النفسي في تلقي النص الشعري؛ يقول: «المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر...و المعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[2].

فالشعر أكثر ارتباطا بالمعاني الحسية، و أكثر بُعدا عن المعاني العقلية أو العلمية، و لا تتوقف مهمة المتلقي/ القارئ على الاستحسان أو الاستهجان فقط؛ بل يعمل على فك رموز النص الإبداعي و إعادة إنتاجها من جديد مستعينا بخبرته و ذوقه الجمالي في استكشاف عناصر الجمال في النص.

**ب.المتلقي/العارف:**

ركّز "حازم القرطاجني" على الحالة النفسية للمتلقي، و التي يثيرها فيه النص ضعفا أو قوة سلبا أو إيجابا، و سمي ذلك بـ (الاستعداد)، و هو ما اشترطه "حازم" في المتلقي عند استقباله النص الشعري، حتى يُحدث فيه هزّة جمالية؛ أين ينزع الكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس، و هذا الاستعداد يمكن فهمه في ضوء ما يقصده بالطبع و المعرفة بالكلام يقول: «فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع و المعرفة بالكلام»[3].

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 300.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 29.

(3) المصدر نفسه، ص 144.

إذ يشترط "حازم" أن تكون للمتلقي رغبة لتلقي النص؛ و أن يكون بقيمة القدرة الإبداعية من حسن التأليف، و هي أن تكون له معرفة بالكلام، و هذه المعرفة لا تتأتى لأي شخص، وهذا ما جعل "حازما" يرفض كل من يدّعي التأويل دون أن تكون له خبرة و تأهيل يقول: «وليس كل من يدّعي المعرفة باللسان عارفا به في الحقيقة، فإن العارف بالأغراض اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه من حيث يحتاج إلى تحسين مسموعه أو مفهومه، ليس له معرفة بالكلام على الحقيقة البتّة؛ و إنما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى، وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلا على ما أصّلوه»(1).

و نفهم من هذا القول إن المتلقي العارف –عند "حازم"– هو نفسه المتلقي القارئ/النموذج؛ إلا أن "حازما" يعطيه مسميات عدّة مثل: العارف و البليغ، العالم، البصير.

**ج/ المتلقي المؤول:**

اهتم "حازم" في هذا الصنف بالعلاقة بين الشاعر و المتلقي، و رأى أنه عليهما أن يشتركا في السياق و المهارات و الثقافة؛ مما يجعل الشاعر حريصا على ألا يفقد تواصله مع المتلقي؛ حيث يحتضن هذا الأخير (المتلقي) القصيدة في عالم نفسي و إيحائي، كون النص الجيد هو الذي يستطيع السيطرة على ذات المتلقي، و يشدّه إليه؛ فالنص جزء من أفق التلقي، و لا تتم جماليات تلقي النص الإبداعي إلا بمراعاة السياق الفني و الجمالي التواصلي الذي يشترك فيه المتلقي و الشاعر معا، يقول "حازم": «يُعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب و تمويهه على النفس و إعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الرويّة في ما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشاعر و شدّة تحيّله في إيقاع الدُّلسة للنفس في الكلام»(2).

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 144.

(2) المصدر نفسه، ص 72، 72.

فالشاعر المقتدر هو الذي يتمكن من إثارة استفهامات لدى المتلقي و يجعله يسعى جاهدا لحلِّها، و هنا تتأكد القيمة الإبداعية للنص الشعري لدى المتلقي و الشاعر على السواء؛ إذ ليس ميسورا على المتلقي تحقيق الأثر الجمالي إلا في حال إرتقاء الكلام إلى مستوى هذه القيمة، كما يجب توفر الرغبة و آلية التأويل عند المتلقي حتى يتحقق الاستمتاع و الإثارة.

**د/ المتلقي المحاور:**

يرى "حازم" في هذا الصنف أن العلاقة بين الشاعر و متلقيه تتم بالحوار حتى لا يذهب المتلقي بعيدا معتمدا على مزاجه الشخصي في فك شفرات النصوص، فلا بد من التفاعل و التعامل الإيجابي، و ذلك يتم بعبارتين مهمتين هما: البسط و القبض؛ حيث تفيد دلالتهما في التلقي على توجيه الخطاب و فهمه، يقول "حازم": «إن للشاعر أن يبني كلامه على تخييل شيء؛ شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه، و لا يكون كلامه في ذلك معيبا إذا كان الغرض مبنيا على ذلك»[1].

و نفهم من هذا أن المتلقي هنا يتحول إلى باث جديد للمعرفة من خلال فهمه و قراءته الناقدة التي تُكسب النص قيمة جمالية و بُعدًا فنيا.

### 3.3. المتلقي و علاقته بالنص:

**أ.انفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي تدل على جودته:**

**أ.1.الاستلطاف:** و قد ورد هذا اللفظ في نص لـ"حازم" يقول فيه: « و إذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء يُؤمَّلُ، فإن نُحي في ذلك منحى التصبُّر و التجمُّل سمّي تأسيسا أو تسليا و إن نحي به منحى الجزع و الاكتراث سُميَّ تأسفا أو تندما، و يسمى استدفاع المخوف المستقبل استلطافا، و إذا استدفع المتكلم ذلك فأسعف و ضمن وصف

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 33.

الحال في ذلك كلاما سُميَّ إعتابًا»[1]، فـ"حازم" في هذا النص استخدم جملة من المفردات وما ينجم عنها من مشاعر لدى المتلقي مثل الجزع و الأسف و الندم و العتاب و الاستلطاف... و هذه الأخيرة هي التي توجّه اهتمام و انتباه المتلقي إلى النص، و يعني هذا أن صورة المتلقي حاضرة في ذهن الكاتب و إن كانت مفترضة؛ أي أن المبدع يكتب للمتلقي، لذا عليه أن يقدم له ما يستلطفه و يعجبه.

**أ.2.الانبساط:** يقول "حازم": « و التخييل أن تتمثل للسامع في لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها و تصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2]، و يُفهم من هذا أن "حازما" يربط بين التخييل و الجانب النفسي لدى المتلقي، و لذلك تكون عملية التخييل استجابة نفسية لمؤثر يحمله النص الشعري: فـ"حازم" يرى أن الشاعر يخيّل –بعمله الشعري – للمتلقي ما تخيّله هو في علاقته بالعالم، و ذلك ليدفع به إلى رؤية العالم كما رآه هو[3].

**ب/ انفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي تدل على رداءته:**

**ب.1.الاستيحاش/ الانقباض** : يقول "حازم": «يجب على من أراد جودة الصرف في المعاني و حسن المذهب في اجتلابها و الحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أوّل هي الباعث على قول الشعر، و هي أمور تحدُث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس لكون تلك مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط و القبض و لمناسبة و المنافرة في الأمر من وجهين؛ فالأمر قد يبسط النفس و يؤنسها بالمسرة و الرجاء،

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 12.

(2) المصدر نفسه، 21.

(3) ينظر: نوال الإبراهيم: "طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني" ، ص 85.

ويقبضها بالكآبة و الخوف، و قد يبسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيه من إتفاق بديع، وقد يقبضها و يوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»(1).

فـ"حازم" في هذا النص يعرض لنا جملة من الانفعالات التي يثيرها النص في نفس المتلقي فتتازعه مشاعره و تنفّره؛ حيث تتراوح مشاعره بين القبض و البسط و السرور والكآبة، وهذا يدل على وجود متلقٍ إيجابي ينفعل بانفعالات النص الإبداعي.

**ب.2.التفجيع/ الجزع:** اهتم "حازم" بالمتلقي اهتماما واضحا؛ حيث نجده يراعي حالته النفسية، و ما يثيره فيها النص من قبول أو نفور، و هذا ما جعله يعطي للأقوال تسميات حسب الأثَر الذي تحدثه في المتلقي، فكان «حصول ما من شأنه أن يهرب عنه يسمى رزءًا، و كفايته في مظنّة الحصول تسمى نجاة، سمّي القول في الظفر و النجاة تهنئة، و سميَ القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسيًا، و إن قصد تحسرها تأسُّفا، و سمّي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية و إن قُصِد استدعاء الجزع من ذلك سمّي تفجيعا»(2).

و نفهم مما سبق أن المتلقي هو هدف و مرمى كل قول من الأقوال التي أوردها "حازم" على اختلاف مقاماتها و مناسباتها؛ إذ قد يُحدث النص تفجيعا في ذات المتلقي؛ إذا أثّر فيها جزعا كما قد يُحدث فيها بأسا و تأسفا.

### 4.3. المتلقي و قوة التخييل:

اعتنى "حازم القرطاجني" بالمتلقي عنايةً تامة، كونه يمثل طرفا مهما و فاعلا في استقبال العملية الإبداعية، و ما تحدثه من انفعالات نفسية و تأثيرات جمالية يقول: «ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس و تحريكها؛ بل تؤثر فيها بحسب

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 337.

ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، و بحسب ما تكون عليه الهيئة المقترنة بها، و بقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة و التأثر لها»[1].

فالتأثير الجمالي إذا يرتبط بمدى براعة الشاعر في تصويره و تخييله للواقع، كما يرتبط بالحالة النفسية للمتلقي، و درجة استيعابها و استجابتها لهذا التصوير؛ إذ لا يحقق النص غايته إلا إذا تم التواصل بين المبدع و المتلقي؛ حيث يراعي الشاعر الحالة النفسية للمتلقي ليحقق نصه الاستحسان و القبول « و متى عرف حظ الجماعة التي يتحدث إليها و يكتب لها من كل تلك القِوى استطاع أن يختار لها المعاني المناسبة»[2].

فالشاعر يتعامل مع النفس و أحوالها و ما يوافقها، و كلّما كان التخييل أقوى كان مؤثرا أكثر؛ « فالمبدع بتخييله يستطيع أن يعيد تشكيل الأشياء المحسوسة في صورة جديدة، و بذلك تكون مهمة التخييل هي الابتكار و الإبداع»[3].

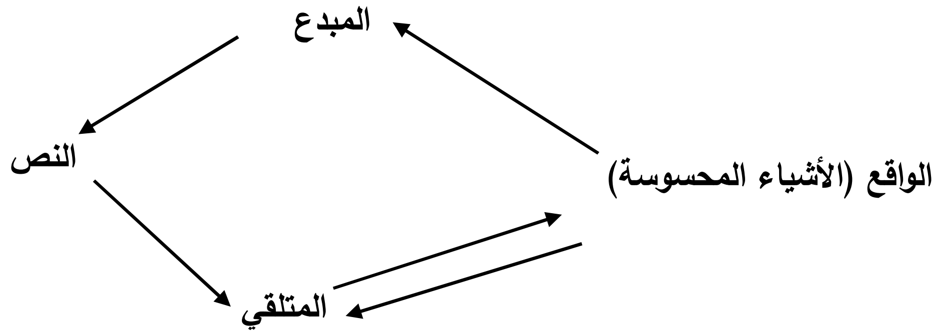
فتكون النظرة الجمالية للنص قائمة على طبيعة العلاقات التي تتفاعل و تتَّحد لتلعب دورا كبيرا في الشعر على مستوى المبدع و المتلقي معًا، فإذا كانت الأشياء المحسوسة (الواقع) هي التي تدفع المبدع إلى الكتابة ، فهذا دليل على أنه متلقٍ لما حوله بالمحاكاة لينقله للمتلقي بصورة جمالية تخييلية تؤثر في المتلقي سلبا و إيجابا، و بذلك تكون العلاقة بين هذه العناصر التواصلية على الشكل الآتي:

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 121.

(2) بدوي طبانة: البيان العربي، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، ط4، ص 429.

(3) أبو علي الحسن بن عبد الله بن سنا: الشفا (النفس)، تح: جورج قنواتي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1975، ص 235.




فالمتلقي يتأثر بالواقع و النص معاً، و في حديث "حازم" عن المتلقي و ما يمارسه عليه الشعر من (تخييل) يقول: «فالتخييل هو المعتبر في صناعته [الشعر] لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة»(1).

و نفهم من هذا أن (التخييل) هو جوهر الشعر المتحكم في تحسينه أو تقبيحه، لأن الغاية الأساسية عند "حازم" هي تحقيق التأثير في المتلقي/السامع، و هذا ما جعله يربط بين الشعر و(التخييل) وحركة النفس؛ حيث يدل (التخييل) على «عملية التلقي في العملية الشعرية، و هي عملية سيكولوجية»(2)، و هذا ما جعل النقاد يهتمون بالأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي، فـ «المخيّل هو الذي تذعن له النفس، فتنبسط لأمور و تنقبض عن أمور من غير روّية و فكر و اختيار، و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري»(3).

فـ(التخييل) إذا هو ما يحدث في نفس المتلقي من انقباض أو انبساط تلقائي دون تفكير أو اختيار، و بذلك نفهم أن التخييل و ما يحدثه في نفس المتلقي هو نوع من الاستجابة النفسية التي لا تتعلق بالوعي و مقتضيات العقول.

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 85.

(2) ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، ص 114.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 85.

## 5.3. الشعر و مقصدية التأثير في المتلقي:

تمثل وظيفة الشعر عند "حازم" جزءا من ماهيته و ذلك في قوله: «الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، و يكرّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له و محاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام... و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من الاغراب، فإن الاستغراب و التعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[1].

و من هذا النص يتّضح أن "حازما" لم يتوقف عند الجانب الشكلي للإبداع الشعري، ويجعل من حدّه الوزن و القافية –كما يرى النقاد قبله–؛ بل نجده يزيد عنصرا آخر يرى فيه أساس الشعر، و هو قصدية التأثير في المتلقي، و هذا ما يجعل القصد أمرًا محوريًا معتمدًا في القول الإبداعي، فهو هدف تواصلي يستحضر المتلقي أثناء الإبداع[2].

فالمتلقي لا حرية له في اختيار نوع الاستجابة التي تنشئها نفسه عند تلقيها للكلام الشعري؛ بل نجده مستجيبا أمام المحفزات القولية التي يمارسها عليه صاحب النص، هكذا تتأكد سيادة المرسل في الدائرة التواصلية الأدبية؛ فالمبدع هو المتحكم الأول في نوع التأثير الذي سيُحدثه نصه في ذات المتلقي.

و تتّضح هذه المقصدية في قول "حازم": «لما كان المقصود بالشعر انهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه و اعتقاده بما يخيَّل لها فيه من حسن أو قبح و جلالة أو خسَّة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الانسان و يطلبه و يعتقده»[3]؛ إذ يتمكن الشعر من نفس المتلقي ويحقق

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 71.

(2) ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 194.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 106.

الاستجابة نفورا أو إقبالا ، إذا تحققت فيه الشروط الآتية: المحاكاة، التخييل، الاستغراب والتعجيب لدى المتلقي، و كلما ارتبط الشرطان (المحاكاة والتخييل) بالشّرط الثالث و الرابع (الاستغراب و التعجيب) حدثت قوة الانفعال و التأثر، و هو الأمر الذي تُقاس به شعرية النص، يقول "حازم": « و أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيئة، واضح الكذب، خليًا من الغرابة، و ما أجدر ما كان بهذه الصفة ألاّ يسمى شعرًا و إن كان موزونا و مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام و تمكّنه من القلب، و قُبح المحاكاة يغطي عليه كثير من حسن المحاكى أو قُبحه، و يشغل عن تخيُّل ذلك، فتجمد النفس من التأثر له، و وضوح الكذب ينزعها عن التأثر بالجملة»[(1)].

فـ"حازم" يرى أن أردأ الشعر ما غابت فيه قصدية التأثير في المتلقي بالتحبيب أو التكريه حتى و إن توفر الوزن و القافية كمعيار مميز للشعر، و هذا الغياب للمقصدية هو حتما غياب للشعرية في النص.

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 72.

# الفصل الرابع

# المصطلح و استراتيجية التواصل في منهاج البلغاء و سراج الأدباء

1. مصطلح المحاكاة و تفعيل التواصل.
2. مصطلح التخييل و تجسيد التواصل.
3. الصدق و الكذب و علاقتهما بتلقي النص الأدبي.
4. التناقض و الغموض و فاعلية التواصل.
5. المعنى بين المبدع و المتلقي.
6. اللغة كمقوم للتواصل.
7. المصطلح/ تحسين فصول القصائد

تُعد قضية المصطلح من أهم المواضيع التي طُرحت على طاولة الدرس النقدي العربي و الغربي منه، على محوره الزمني القديم والحديث؛ إذ نجده من أكثر المفاهيم تداولاً في عديد المجالات، فهو مادة لغوية تواضعية تعتمد الجذر اللغوي مفتاحًا أوليا تمهيديا ، الهدف منه الشرح و التبيين و التوضيح ، لإحداث نوع من التواصل بين المبدع و المتلقي، و هو ما يؤكد على وظيفته التداولية كونه جهازًا لغويا تشترك فيه الثقافات الإنسانية، و هذا ما يشير إليه "عبد السلام المسدي" الذي يختزل اشكاليات المصطلح بقوله:«ما كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتماعية فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة؛ إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في خبايا النظام التواصلي الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز إعلامي أوسع منه كمًا و أضيَق دقةً، و بذلك يغدو المصطلح علاميا، بأنه شاهد على غائب أو هو حضور لغيبة، لأنه تعبير علمي يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته ليؤدي ثمرة العقل العاقل للمادة اللغوية»(1).

و انطلاقا من هذه الخصائص اللغوية للمصطلح يتأكد حضوره على حلبة الصراع حول أصوله التكوينية و مراميه الإفهامية.

فحضوره على أرضية خصوصية المصطلح النقدي العربي، يُفرز صراعا بين المناهج والنظريات على تباين توجهاتها النفسية و الاجتماعية و اللسانية و غيرها.

فمن المؤكد أن هذا المصطلح يمتلك جذورا في تراثنا البلاغي و النقدي و الفلسفي، ويتطلّع في الآن ذاته إلى النِتاج المفاهيمي النقدي الغربي، و هو ما يُثقل كاهل المتلقي «لأن التحكم في المصطلح هو في النهاية تحكم في المعرفة المراد ايصالها و القدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، و التمكن من إبراز العلاقة الموجودة بينها، و لاشك أن كل إخلال بهذه

---

(1) عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص 13.

القدرات من شأنه أن يخلّ بالقصد المنهجي و المعرفي الذي يرمي إليه مستعمل المصطلح»[1].

و في هذا السياق لابد من الإشارة إلى جهود فردية و جماعية حاولت معالجة قضية المصطلح و علاقته بالترجمة و تداخله مع مختلف المعارف الإنسانية الأخرى، و لمّا كان هذا المعطى ثابتٌ، فإن المتغير هو الزمن و أعلامه و آليات معالجته.

لهذا يُعد "حازم القرطاجني" من بين النقاد الذين قلّبوا هذا المصطلح و زرعوه في أرضية فلسفية أخصبت نظريات عدّة حاول من خلالها  أن يضع يده على جزئيات مهمة تخدم عملية التواصل.

فمن خلال كتابه الموسوم بـ: (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) استطاع التوفيق بين نظريات نقدية عربية و أخرى إغريقية قائمة على أساس فلسفي؛ الأمر الذي طبع كتابه بمسحة التوازي بين التراث العربي و اليوناني معا. و من خلال هذه الأرضية المهجّنة نلمس حرصه على قضية المصطلح من خلال دراسته لقوانين تحكم الشعر و النقد و البلاغة؛ إذ نجده على وعي تام بأهمية المصطلح الذي يستقيم معه كتابه، كما تتقاطع مصطلحات "حازم" مع كثير من الآراء النقدية الغربية المعاصرة المرتبطة بالخطاب الأدبي، و هذا ما يفسّر نزوع فكره نحو الإبداع و الابتكار و أنماط التأثير في المتلقي، و تلك أمارات الخلق الذي طبع شخصيته ناقدا عربيا في المنهاج[2].

لذا سنحاول الوقوف عند أبرز المصطلحات و تحليل مفهومها بغية معرفة فكر الباحث و أنماط التواصل مع المتلقي، و ذلك باعتبار اللغة الوسيلة الأمثل التي يستخدمها الشعراء

(1)أحمد بوحسن: "مدخل إلى علم المصطح–المصطلح و نقد النقد العربي الحديث"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 60، 61، بيروت، 1989، ص 84.

(2) ينظر: محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، ص 29.

والنقاد للتعبير عن أغراضهم يقول "شكري المبخوت": «إن دراسة دقيقة للمصطلح الخاص بأثر الكلام في النفس تساعد لا محالة على فهم المظهر الجمالي من المتقبل»(1).

و تأتي (المحاكاة) على رأس هاته المصطلحات كونها حصادا هشيما لمختلف النظريات الفلسفية، فقد خاض فيها "أفلاطون" و"أرسطو" قبله.

**1/ المحاكاة و تفعيل التواصل:**

جاء في (لسان العرب): «أنها من "حَكِيَ": الحكاية كقولك: حكيت فلانا و حاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، و حكيت عنه الحديث حكاية، و حكوت عنه حديثا في معنى حكيته، و في الحديث: ما سرني أني حكيت إنسانا و أن لي كذ و كذا ا؛ أي فعلت مثل ما فعله، يقال: حكاه و حاكاه، و أكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة والمحاكاة المشابهة تقول: فلان يحكي الشمس حسنا و يحاكيها معنى، و حكيت عنه الكلام حكاية، و حكوت لغة حكاها و أحكيت العقدة أي شددتها كأحكأتها»(2).

كما ورد في (موسوعة المصطلحات الفلسفية) أن المحاكاة «خاصة بين سائر قوى النفس، لها قُدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها، فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك، و أحيانا تحاكي المعقولات، و تحاكي أيضا ما يصادف البدن عليه من المزاج»(3).

و أول ما يلفت انتباه القارئ لـ(منهاج البلغاء و سراج الأدباء) إصرار "حازم" على استعمال مصطلحات خاصة بأثر الكلام في نفس المتلقي كون المصطلح هو الشفرة التي يسعى المتلقي إلى فكّها قصد فهم أغوار النص، يقول "سعد مصلوح": «المصطلح هو عقد

(1) شكري المبخوت: جمالية الأفة – النص و متقبله في التراث النقدي –، ص 40.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (حكي).

(3) جيرار جهامي: موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998، ص 774.

إتفاق بين الكاتب و القارئ، و شفرة مشتركة يتمكنان من إقامة اتصال بينهما لا يكتنفه غموض أو لُبس، و لعل فوضى المصطلح هو الداء العضال الذي يتهدد دراسة الأدب»[1].

فوضوح المصطلحات و بيانها يؤدي إلى حدوث تواصل بين الكاتب و القارئ، و أيٌّ غموض أو لُبس في المصطلح يؤدي إلى تنافر و فوضى و ضبابية الرؤية عند المتلقي.

و في حديث "حازم" عن (المحاكاة) نجده يستفيد من كل ما هو يوناني؛ حيث حاول تقسيم الشعر إلى تراجيديا و كوميديا، كما اعتمد على ما لاحظه "أرسطو" من أن الشعراء الأخيار مالوا إلى (محاكاة) الفضائل و الشعراء الأراذل مالوا إلى (محاكاة) الرذائل، و ما فهمه من تلخيص "ابن سنا" من أن التراجيديا (محاكاة) ينحى بها منحى الجِد و الكوميديا (محاكاة) ينحى بها منحى الهزل و الاستخفاف، و جعل ذلك أساسًا لتقسيم الشعر العربي الغنائي إلى طريق الجد و طريق الهزل[2].

لهذا نقول إن "حازم القرطاجني" يحاكي النماذج اليونانية التي تربط بين الإبداع والإحساس و الشعور، و هذا ما جعل "مصطفى الجوزو" ينتقص من صورة مصطلح (المحاكاة) عند "القرطاجني"، فبعد تحليله للمفهوم عند الفلاسفة و النقاد المسلمين توصل إلى أن "ابن سنا" جعل من مفهوم (المحاكاة) مفهوما تشبيهيا بلاغيا و"القرطاجني" حاول بعده أن يحقق حلم «علم الشعر المطلق، فكانت هذه الإرادة هي التي دفعت بحازم إلى إكثاره من التقسيمات و التعريفات مما جعل نظريتة عملية حسابية منطقية ، إذا صح التعبير ليس فيها من علم الشعر المطلق شيء؛ و إنما تعداد مرهق و سقيم يمكن لأي منطق متحمل أن يصل إلى قريب منه»[3].

(1) سعد مصلوح : الأسلوب، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص 30.

(2) ينظر: عامر فتحي أحمد: من قضايا التراث العربي –النقد و الناقد–، ص 329، 393.

(3) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص 105.

و نفهم من هذا أن "الجوزو" بعد تحليله لأقسام (المحاكاة) في (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) و إسهابه في تفسيرها و توضيحها يخرج لنا بنتيجة مفادها أن "حازم" لم يأت بالجديد رغم طموحه إلى وضع علم الشعر المطلق، و استكمال نظرية "أرسطو" و" ابن سنا" إلا أنه لم يخرج على أفكار سابقيه؛ إلا في مسألة تقصي الحالات المختلفة (للمحاكاة) عن طريق المناطقة و البلاغيين، فابتدع تقسيمات كثيرة مما جعله يبدو بلاغيا أكثر منه صاحب نظرية شعرية[1].

أما "محمد مفتاح" فيرى في (محاكاة) "حازم" تجاوزًا للفلاسفة قبله، كما أنه هضم الفكر الإغريقي و اجتهد في وضع قوانين للأقوال الشعرية أكثر مما وضعه "أرسطو" للشعر اليوناني؛ إلا أن صنيع "حازم" شابه –أحيانا كثيرة– التكرار و الاضطراب و النقص، و إذا ما أزيل التكرار، و قُدّم الاضطراب، و كُمُل النقص يصير كتابه المنهاج من أشمل ما وضع العرب و المسلمون في قواعد الشعر العربي[2].

هذا لسان حال "المنهاج" الذي وضع في ميزان النقد، فاختلفت وجهات النظر في استقراء مباطن النقص والجودة فيه.

و قد ربط "حازم" بين (المحاكاة) و الشعر، كونها العنصر الأساس ضمن مجموع المعايير التي تؤسس مفهومه، كما اشترط في (المحاكاة) ما يقصد منها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه أيضا، أما إذا قصد الشاعر تحريك النفس إلى شيء تهرب عنه، و لم تستطع تحريكها بهذا الإتجاه كان ذلك خطأ و جاريا مجرى التناقض، أما (المحاكاة)

(1) ينظر :مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص 326.

(2) ينظر: محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم– النقد المعرفي و المثاقفة–، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، ص 123.

التي لا يُقصد بها تحسين و لا تقبيح، و لكن (محاكاة) الشيء بما يطابقه فقط، فإن الأفضل فيها (محاكاة) الحَسَن بالحَسَن و القبيح بالقبيح[1].

و يُشير مصطلح (المحاكاة) هنا إلى نِتاج العقل الذي تتحقق من خلال علاقة الشاعر المبدع بالعالم، و هي علاقة تعمل على ترسيخ فكرة تصوير هذا العالم الذي لا يملك الشاعر منه إلا محاكاته، فقد يكون هذا العالم خارجيا يتصل بالكائنات و الأشياء و الظواهر، و قد يكون داخليا يتصل بمشاعر المبدع و انفعالاته إزاء هذه الظواهر و الأشياء؛ غير أنه في مختلف الأحوال ليس من خُلق الشاعر و إبداعه، لأنه عالم سابق على الوجود، و هو في جميع ظواهره و كائناته لا يملك إزاءه سوى محاكاته[2].

و هذا ما يجعل (المحاكاة) التي تمثل جوهر الشعر عند "حازم" تقوم في معناها على صنع صورة تخييلية للعالم لا على الإخلاص لحقائق بعينها؛ إذ ليس المعوّل في صلاحها على مطابقتها لخصائص العالم الحقيقي لأنها لا تجري مجرى الوثيقة التاريخية، و هذا مجال آخر يغاير البعد الجمالي الذي يقتضيه الخطاب الشعري[3].

و قد تبنّى "حازم" مفهوم "أرسطو" لـ(المحاكاة)، و جعلها عنصرا ضروريا للشعر يقوم بوظيفته التأثيرية، لكنه تجاوزه في مسألة الاقتصار على (محاكاة) الشعر اليوناني «لأن مدارج أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء و صور لم تقع في الوجود»[4].

(1) ينظر :حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 113.

(2) ينظر: نوال الإبراهيم: "طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني"، ص 85.

(3) ينظر: لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1970، ص 83.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 68.

و قد أبدع "حازم" في توظيف هذا المصطلح بما يتواءم و خصوصية الشعر العربي ويأتي رأي "جابر عصفور" مناقضا لما أتى به "حازم" ؛ إذ يرى أن الخرافات و اللاواقع هي من جعلت (المحاكاة) تكتمل في أربعة عناصر هي[1]:

1-العالم أو الواقع الذي تمثل معطياته المادة الخام للعملية الإبداعية.

2-المبدع الذي يتعامل مع هذه المعطيات باعتبارها موضوعا للمحاكاة.

3-العمل الذي يشكّل نتيجة تفاعل المبدع مع موضوعه.

4-المتلقي الذي يتأثر بالمحاكاة تأثيرات متعددة حسب تكوينه و استعداده.

و تلك هي الدعائم الأربع التي ارتكز عليها "جابر عصفور" في تعزيز فكرة (المحاكاة) بالمفهوم اليوناني.

### 1.1/ المحاكاة و أقسامها عند حازم:

قسّم "حازم القرطاجني" (المحاكاة) حسب طبيعتها إلى نوعين اثنين:

محاكاة مباشرة و غير مباشرة، و نلمس ذلك في قوله: «الأقاويل الشعرية منها ما يخيّل الشيء و يمثله نفسه بتعرف صورة الشيء مما أعطاه و مثله القول المخيل، كالذي يحاكي بالدمية صورة امرأة فتُعرف صفاتها بها، و منها ما يتحرك فيه المعنى المخيّل للشيء، و يخيّل بما يكون مثالا لذلك المعنى كالذي يتخذ مرآة فيقابل الدمية بها فيريك تمثالها فتعرف أيضا صورة الشيء المحاكي بالدمية بالتمثال الذي يبدو للدمية في المرآة»[2].

و نفهم من خلال هذا القول إن لكل من النوعين خصائص تميزه عن غيره، و قد سَلّم "حازم" للشاعر في (المحاكاة) المباشرة بتجاوز موضوعه لا أن ينقله مثل ما تفعل المرآة؛ وإنما الآساس الذي ركّز عليه "حازم" هو مدى التأثير في المتلقي، لأن النفوس تتأثر

---

(1) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 241.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 126.

بالموضوع المخيّل و تتلذذ به حتى و إن كان مباشرا « و من إلتذاذ النفوس بالتخييل أن الصورة القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة و المخطوطة و المنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها؛ بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»[1].

و يتّضح بذلك أن الشاعر كلّما أتقن في (المحاكاة) كان التأثر من المتلقي أشد ، يقول "حازم" : « و ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس و تحريكها بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، و بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها»[2]؛ إلا أن الأمر الذي توقف عنده "حازم" في هذه (المحاكاة) أنها إذا كانت قائمة على ألفاظ رديئة نفّرت المتلقي منها، و يستأنف ليقول في موضع آخر: «كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ و إحكام التأليف أكيدة جدا»[3].

فإذا كانت شدّة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية أشد تحريكا للنفس و أعظم أثرًا فيها، فإن تلك الوظيفة النفسية لا تتحقق إلا بالتخييل عن طريق (المحاكاة)، و لكن لا تتحقق وظيفتها في كل الأحوال، فهناك شروط تتعلق بالألفاظ و التآليف المحاكى بها و أخرى تتعلق بالمتلقي و حالته النفسية[4]، فإذا تضافرت تلك الوسائل و اجتمعت تحققت الإثارة في المتلقي، و كلما تحقق أكبر قدر من الانفعال لدى المتلقي اقتربت (المحاكاة) بذلك من الجودة «سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيّلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه»[5].

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 116.

(2) المصدر نفسه، ص 121.

(3) المصدر نفسه، ص 129.

(4) ينظر: علي لغزيوي : نظرية الشعر و المنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا ، ص 81 .

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 116.

كما يلّح "حازم" على البعد الجمالي لحسن (المحاكاة)، فهو يرى أن الإحساس الجمالي بالصورة قد يكون أعمق من الاعجاب بالأصل[1]، و قد يكون التأثر لـ(المحاكاة) إيجابيا بما فيها من براعة في التّحسين، فيبعث ذلك على البسط و حمل النفس على الاستجابة للمراد وتقويتها على ذلك، فيبعث بذلك على القبض و حمل النفس على النفور و تقويتها على ذلك[2].

لذا نقول: إن جماليات الشعر لا تنتج فقط عن المعاني المبتدعة، فقد تكون ناتجة أحيانا عن المعاني الحقيقية التي تصل إلى تحريك دخيلاء القارئ و إثارته «فتحرّك النفوس للأقوال المخيّلة إنما يكون بحسب الاستعداد، و بحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها»[3].

و بذلك يكون استعداد المتلقي لتلقي النص الإبداعي أساس العملية التخييلية؛ غير أن هذا الاستعداد يبقى مرتبطا بحسن (المحاكاة) و الإبداع فيها.

و إذا عدنا إلى كتاب "المنهاج" نجد أن مفهوم (المحاكاة) عند "حازم" يوحي بدلالة (التصوير) أو تصوّر الشيء تصويرا حسيا، و لا يقتصر ذلك على التشبيه وحده؛ بل تعداه إلى الاستعارة و الكناية[4].

و في حديث "حازم" عن (المحاكاة) و التصوير الحسي نجده يحددها بأسلوبين هما: – محاكاة الشيء نفسه– محاكاة الشيء بغيره.

إذ يجعل "القرطاجني" من (محاكاة) الشيء نفسه مرتكزا للوصف الحسي، ذلك «أن الأشياء منها ما يُدرك بالحس و منها ما ليس ادراكه بالحس و الذي يدركه الإنسان بالحس

(1) ينظر: علي لغزيوي: نظرية الشعر و المنهج النقدي في الأندلس حازم القرطاجني نموذجا ، ص 82.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 121 .

(4) ينظر: مصطفى الجوزو: في نظريات الشعر عند العرب، ص 105.

فهو الذي تتخيله نفسه، لأن التخييل تابع للحس»[1]، و يتضح من هذا أن الأشياء من منظور "حازم" إما أن تكون حسية أو غير حسية ذهنية مجردة. و الحسي هو الذي يترك انطباعا حسيا أو صورة حسية في ذهن المتلقي، أما الشيء الذي ليس إدراكه بالحس «فإنما يُرام تخييله بما يكون دليلا على ما له هيئات الأحوال المطيفة به و اللازمة له؛ حيث تكون تلك الأحوال مما يحس و يشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له»[2]. و ما يقصده "حازم" أن الموضوعات أو المعاني غير الحسية ينبغي محاكاتها بالهيئات و الأحوال الحسية التي تستدعيها بطريقة منطقية عن طريق الاستعارة أو الكناية أو التشبيه، و ما إلى ذلك من أساليب تجعل المعنى المجرد مجسدا في الحس، حتى يكون الكلام شعريا، و ما غير ذلك ليس بشعر، و يتجلى هذا المبدأ النقدي في قول "حازم":«وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، و لا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال؛ بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا، لأن الكلام كله يكون تخييلا بهذا الاعتبار»[3].

و مما سبق نرى أن مفهوم (المحاكاة) عند "حازم" هو دلالة على التصوير الحسي الذي يميّز الأقوال الشعرية من غيرها بما لذلك من أثر نفسي/جمالي لا يخفى على متذوقي الشعر و نقاده؛ غير أن ما ينبغي الإشارة إليه أن ذلك الأثر الذي يسميه "حازم" أحيانا (التخييل) ليس مقتصرا على (المحاكاة) وحدها بوصفها تصويرا حسيًا للأشياء و الانفعالات؛ و إنما تفعل بعض الأساليب البلاغية فعل الشعر من حيث قوة الأثر النفسي[4].

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 98.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها .

(3) المصدر نفسه، ص 98، 99.

(4) ينظر: مسلم حسب حسين : الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 144.

و قد اعتمد "حازم" في توضيحه لمفهوم ( المحاكاة ) على الفلاسفة اليونان و المسلمين إذ يعتبر أن النفوس لها ولع (بالمحاكاة) التي هي المشابهة أو المماثلة وفق مستويات متفاوتة من المتلقي هي:

**1.في مستوى الشعر و الأدب:** إذ تتلذذ النفوس بالمحاكاة، و يكون ذلك سببا في بلوغ أفضل موقع و غاية قصوى للنفس، يقول "حازم" : «ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس و تحريكها؛ بل تؤثّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية بها، و بقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر بها»[(1)].

**2.في مستوى الرسم و النحت:** إذ تتلذذ النفوس بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات المفترسة...و لو شاهدوها الناس في الواقع لفرّوا منها رُعبًا، و بذلك فالمفرح ليس نفس تلك الصور و لا المنقوشة؛ بل كونها محاكاة[(2)].

**3.في مستوى الموسيقى و الألحان:** بحيث «إذا وجدت الأوزان مناسبة للألحان مالت إليها النفوس و أوجدتها»[(3)].

و يركز "حازم" على قضية التلقي للمحاكاة في الشعر و ما تتركه من أثر على نفس المتلقي و تحريكها كلما أتقن صنعها و أختير لفظها و عذب إيقاعها؛ بحيث «العين و النفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع و لون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج و البلور

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 121.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 12.

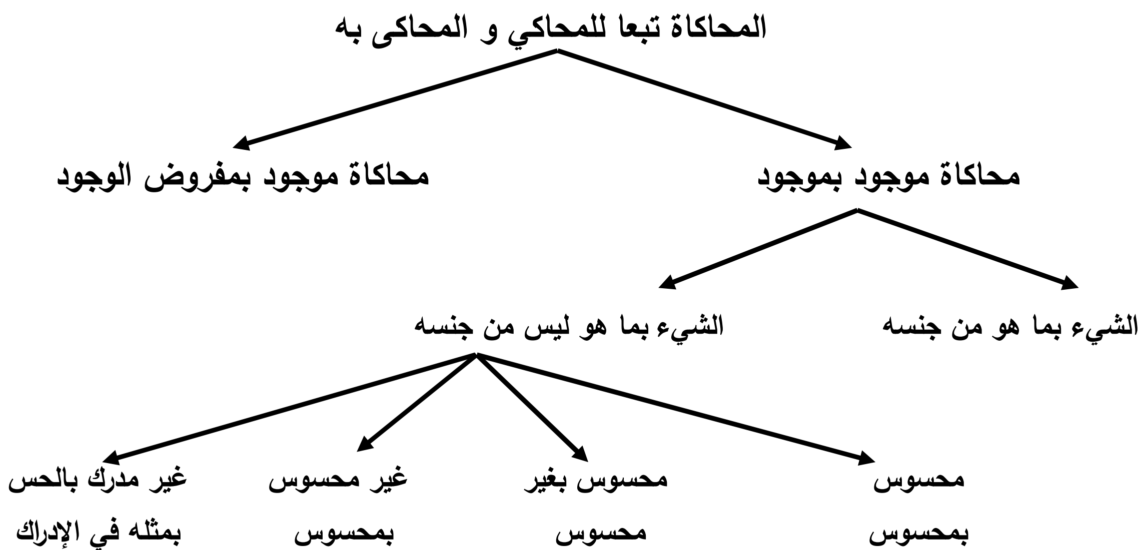
(3) المصدر نفسه، ص 117.

ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم، وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس»[1]، كون النفس تميل إلى كل ما هو جميل و تتأثر به.

و قد قسّم "حازم" (المحاكاة) في منهاجه إلى عدّة تقسيمات يمكن تحديدها كالآتي:

**أ/ أقسام (المحاكاة) تبعا لطبيعة المحاكي و المحاكَى به:** و قد قسّمها "حازم" إلى قسمين: (محاكاة) موجود بموجود- (محاكاة) موجود بمفروض الوجود[2].

و كل من القسمين تتفرّع عنه أقسام أخرى نوضحها في الشكل الآتي[3]:




و في هذه الأصناف من (المحاكاة) كلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح شبه.

**ب- تقسم (المحاكاة) تبعا لغرضها:**

و قسّمها "حازم" إلى ثلاثة أنواع: **محاكاة تحسين، محاكاة تقبيح** و **محاكاة مطابقة** يقول: « و تنقسم التخاييل و المحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى محاكاة تحسين، و محاكاة

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 118.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص 91.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

تقبيح و محاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر و الملُح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء و محاكاته بما يطابقه و يخيّله على ما هو عليه، وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار»[1].

**ج- تقسيم (المحاكاة) حسب الوسيط المستخدم:**

و هذا النّوع قسّمه "حازم" إلى قسمين اثنين هما[2]:

* ( محاكاة ) الشيء بأوصافه، و هي أن يحاكي المبدع الأشياء المحسوسة كما هي في الواقع بكل أوصافها، و بذلك تكون محاكاته (محاكاة) مباشرة.

* ( محاكاة ) الشيء بأوصاف شيء آخر تماثل أوصافه، و هذه ( المحاكاة ) غير مباشرة ، إذ يحاكي المبدع الشيء من خلال صورة تخييلية له ، كأن يحاكيه من خلال المرآة.

**د- أقسام (المحاكاة) حسب ما في المحاكى و المحاكى به من ألفة و استغراب[3]:**

و قسّمها "حازم" إلى ستة أقسام: (محاكاة) حالة معتادة - (محاكاة) حالة مستغربة - (محاكاة) معتاد بمعتاد - (محاكاة ) مستغرب بمستغرب - (محاكاة) معتاد بمستغرب - (محاكاة) مستغرب بمعتاد.

**هـ- أقسام (المحاكاة) حسب القِدم و الجِدة:**

و هي أيضا قسمان: التشبيه المتداول على ألسنة الشعراء، و التشبيه المخترع ؛ إذ نجد "حازما" يقول في تناسب المعاني: « و ما جعل فيه أحد المتناسبين هذه الصفة مثالا للآخر ومحاكيا له فهو تشبيه»[4]، ليفصِّل في ذلك قائلا: « و تنقسم المحاكاة أيضا من جهة ما

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 92.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص 94 ، 95.

(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص 96.

(4) المصدر نفسه ، ص 14.

تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، و من جهة ما تكون طارئة مبتدَعَة لم يتقدم بها عهد قسمين؛ فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس و القسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه أنه مخترع»(1).

**و-(المحاكاة) حسب تحسين الأشياء و تقبيحها:**(2) و تنقسم هي بدورها إلى قسمين: التحسين و التقبيح لدى المتلقي- التحسين و التقبيح في الفعل المحاكى.

و حتى تُحدث (المحاكاة) التحسين و التقبيح لدى المتلقي يجب أن تكون وفق الطرق الآتية:(3)

- تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة الدين.
- تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة العقل.
- تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة المروءة و النُبل و الكرم.
- تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة شهوات النفس و رغباتها.

أما الفعل المحاكى فإن محاكاته تكون إما بما يرجع إليه في نفسه، و إما بما يرجع إلى الأحوال المحيطة به.

### 2.1. المحاكاة و صناعة التواصل:

تتجلى قيمة (المحاكاة) عند "حازم" في نهوض الشعر على أساسها؛ فهي ركن هام فيه إلى جانب ( التخييل ) ، و يؤكد "حازم" أهيمتها بقوله : « أفضل الشعر ما حسُنت محاكاته

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 96.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص 106، 107.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

و هيأته، و قويت شهرته أو صدقه أو خفيَّ كذبه و قامت غرابته»[1].

و هو ما جعل "عصام قصبجي" يرى في (المحاكاة) حقيقة للشعر، لا أن تكون حقيقته في الشكل الخارجي من وزن أو قافية[2].

و قد ميّز"حازم" في منهاجه بين المألوف و المستغرب في (المحاكاة)، و يوضّح كيفية وقوع (المحاكاة) المستغربة بقوله :« و محاكاة الأحوال المستغربة، إما أن يقصد بها إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط، وإما أن يقصد حمله على طلب الشيء و فعله أو التخلّي عن ذلك مع ما تجده من الاستغراب»[3].

إذ يبرز لنا "حازم" من خلال هذا النص سبب لجوء الشاعر (للمحاكاة) الشعرية، و هو سبب نفسي بالأساس، يهدف إلى تحقيق الأثر في المتلقي، كما يوضّح أيضا أن الاستغراب في (المحاكاة) يحقق لنا أكثر من هدف ؛ إذ نجده جماليا يقصد إلى إنهاض النفوس أو الاعتبار فقط، كما نجده توجيهيا تربويا يتجسد في حمل النفس على طلب الشيء و فعله أو التخلّي عنه، ليضيف " القرطاجني" موضّحا شغف النفس للاستغراب في (المحاكاة) قائلا: «وللنفوس تحرك شديد للمحاكاة المستغربة لأن النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ماخيّل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل ، و وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود»[4].

إذ يرى "حازم" أن اللذّة التي ينجذب نحوها المتلقي كامنة في التعجيب و الاستغراب واقترانهما في إبداع (المحاكاة)، و في هذا السياق تقول "فاطمة عبد الله الوهيبي" «لا شك أن

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 71.

(2) ينظر: عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، ص 243.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 96.

(4) المصدر نفسه، ص نفسها.

اللذّة مرتبطة بما يحركها من مؤثرات نفسية و تخييلية عائدة إلى ما يربطه بها و هو ما أسماه التعجيب و الاستغراب المرتبطين بحركة النفس أو بقدرة القائل على تحريكها لدى المقول له، ليتحقق غرض التخييل الأقصى، و هو غاية القبض و البسط على طرفي نقيض المطلوب والمهروب عنه»[1].

و قد تطرّق "عصام قصبجي" إلى هذه الفكرة في كتابه (نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم) ملفتا نظرنا إلى مدى إلحاح "حازم" على الاغراب فيقول: « و الحق أن أمر الاغراب هنا قد استحوذ على حازم ، فأولع به و كأنه أحسّ بما يخلّفه في النفس من أثر خفي ممتع ولقد أطلق عليه أيضا التعجيب، و جعله من أسباب حسن موقع المحاكاة في النفس»[2] ونفهم من هذا القول إن "عصام قصبجي" يجعل من الاغراب مرادفا للتعجيب، و إذا بحثنا في المعنى اللغوي للمصطلحين نجد التعجيب يعني «إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده»[3]، أما الغريب فهو «الغامض من الكلام»[4].

و هذا ما جعل "حازما" يرى أن الاستغراب و التعجيب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها و تأثرها[5]؛ فالمتلقي لا ينتظر من المبدع صور الواقع ، بل يجب صبغها بطابع نفسي و رؤية جمالية ، كما يحتاج الشاعر إلى تغيير في مشاهد الواقع المرئي حتى يفاجيء المتلقي و يحدث التعجيب عند السامع و يدفعه إلى استغراب ما يُعرض عليه[6].

---

(1) فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 234.

(2) عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم– دراسة و تطبيق في شعر أبي تمام و ابن الرومي و المتنبي، دار القلم العربي للطباعة و النشر، دمشق ، ط1، 1980 ص 197.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (عجب).

(4) المرجع نفسه، مادة (غرب).

(5) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71.

(6) ينظر: محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي عند حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 208.

لذا يقول "جابر عصفور" :«التحوير الذي يؤدي إلى التعجيب مرتبط بموقف الشاعر من الأشياء و حرصه على محاكاتها محاكاة تكشف عما يستشعره إزاءها، و من ثم نتأكد من أن المحاكاة لا تقيم صور الأشياء في الذهن على حد ما هي عليه خارج الذهن؛ و إنما يمكن أن تقيمها أكمل مما هي عليه خارج الذهن»[1].

و في هذا المقام يستوقفنا التحوير المحقِق للتعجيب في الشعر و الذي يصاحبه الاستغراب و هو الذي أكد عليه "حازم" باعتباره مستفزا لمخيلة المتلقي و محفزا لها للانقياد لمقتضى القول الشعري.

### 3.1. المحاكاة و علاقتها بالتخييل في إحداث استجابة المتلقي:

يرى "حازم القرطاجني" أن آلية (المحاكاة) حتى تتمكن من إثارة المتلقي و تحدث وقعا في نفسه، و بالتالي يستجيب لها، فيجب أن تكون هذه الآلية وفق ثلاثة عوامل هي[2]:

- الإبداع في المحاكاة.
- الهيئة النطقية المقترنة بالمحاكاة.
- استعداد النفوس لتقبل النصوص و التأثر بها.

يقول "حازم": «فتحرك النفوس للأقوال المخيلة؛ إنما يكون بحسب الاستعداد، و بحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، و ما تدعّم به المحاكاة و تعضّد مما يزيد به المعنى تمويها و الكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب»[3].

إن تلك العوامل تتضافر جميعها من أجل تحقيق الإثارة في المتلقي و تحريك نفسه، و( المحاكاة ) الجيدة هي التي تحقّق أكبر قدر من الانفعال و التأثير لدى المتلقي. و لأجل

(1) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 201.

(2) ينظر: عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997، ص 348.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 121.

نجاح عملية( المحاكاة ) يجب أن ينعكس العالم الخارجي بكل تفاصيله في نفسية المبدع وأن يتصوره بكل جزئياته، و ما يتعلق بها، لأن المخزن الرئيسي للصور هو الواقع الذي يعيشه المبدع انطلاقا من ذاته التي تتأثر بكل ما يحيط بها من مجريات الأحداث ، فإذا تفطن المبدع لكل تلك الأشياء بصورة تامة تولد عن ذلك نصا أدبيا في منتهى الشعرية [1].

و"حازم" في منهاجه يعقد صلة وطيدة بين(التخييل) و(المحاكاة)؛ إذ الأقرب أن (المحاكاة) وسيلة(للتخييل) و ذلك ما نلمسه نظريا في نصوص عديدة من كتابه يقول : « ولا تخلو أّن تخيّل نفوس الأمور بأقوال دالة على خواصها و أعراضها اللاحقة التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك الأمور، و تتسق صورها الخيالية، أو تخيّل بأن تحاكى بأقوال دالة على خواص أشياء أخر أو أعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس، فتجعل الصور المرتسمة في هذه الأشياء المحاكى بها أمثلة لصور الأشياء المحاكاة ، و يستدل بوجود الحكم في المثال على وجوده في الممَثّل»[2].

كما نجد "جابر عصفور" في دراسته لماهية الشعر يرى أن "حازما" يعرّف كل مصطلح من هذه المصطلحات الثلاثة: محاكاة- تخيّل- تخييل في اتّساق و تساوق يحفظها من التناقض[3]؛ إذ أن الشعر يمكن أن يقترن (بالمحاكاة) و(التخيّل) و(التخييل)؛ لأن هذه المصطلحات تترابط و تتجاوب لتصف الخاصية النوعية للعمل من زواياه المتعددة[4].

(1) ينظر: عبد القادر زروقي: المحاكاة و التخييل-الحدود و التماهي، دار اليازوري للنشر، الأردن، 2013، ص 72.

(2) حازم القرطاجني: منهج البلغاء و سراج الأدباء، ص 97.

(3) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 137.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 156.

و قد اختلفت الرؤى النظرية حول مسألة العلاقة بين (المحاكاة) و(التخييل)، فمنهم من يجعلهما مترادفان، و منهم من يستبعد هذا الترادف، و في هذا الشأن يقول "جابر عصفور" «التخييل الشعري قرين المحاكاة و مرادفا لها »[1].

أما "علي لغزيوي" فيرفض مبدأ الترادف و يرى أنه تردد ذكر (التخييل) و(المحاكاة) مقترنين كثيرا عند "حازم" في منهاجه؛ حتى ذهب بعض الدارسين إلى أنهما مترادفان، و إن كان هناك من يرفض الترادف في اللغة العادية، فكيف يجوز قبول الترادف في المصطلحات، و هي مفاتيح العلوم، و سبيل إلى تحقيق الدقة و الضبط في التعبير عن المقصود[2].

كما نجد "حازما" في (منهاج البلغاء) قد أفرد كل مصطلح بموقع خاص و جعل له مهمة محدّدة ، و هذا ما يجعلنا نرى أن ما ذهب إليه "سعد مصلوح" –في هذا المجال أقرب إلى الدقة و الصحة؛ إذ يقول: «فالمحاكاة من حيث موضوعها و وسائلها شيء، و التخييل الذي هو الأثر النفسي الناتج عنها شيء آخر؛ أي أن المحاكاة وسيلة و التخييل غاية أو إنها مؤثر و التخييل أثر، و وثاقة ارتباط المحاكاة بالتخييل لما بينهما من علاقة السببية، قد تجعل العبارة السينوية أو الحازمية توهم أنها شيء واحد، فهو يذكر كلمة المحاكاة في معرض بيان أثرها، و هو التخييل، أو يذكر التخييل في معرض بيان وسائله و هي المحاكاة، و من هنا يأتي اللُبس»[3]، و هذا الرأي يفرض هيمنته في العديد من نصوص "حازم"؛ إذ نجده يقول: «و إذا خُيّل لك الشيء بالأقاويل المحاكية له؛ فالمقصود محاكاة ما هو عليه من حسن أو قُبح بأقاويل تخيّل لواحقه و أغراضه التي بها علقة الأغراض»[4].

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 301.

(2) ينظر: علي لغزيوي: نظرية الشعر و المنهج النقدي في الأندلس، حازم القرطاجني نموذجا، ص 78، 79.

(3) سعد مصلوح : حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، ص 57.

(4) حازم القرطاجني:منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 120.

و نفهم مما سبق أن (التخييل) لا تتحقق فاعليته إلا (بالمحاكاة)؛ فهي « نشاط تخييلي في المحل الأول، و أنها لا يمكن أن تتم دون فاعلية القوة المتخيّلة عند المبدع و عند المتلقي على السواء، و بذلك يصبح للمحاكاة جانبان، جانبها التخيّلى المرتبط بشكلها في مخيلة المبدع، و جانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتلقي»[1].

و بعد هذه الاستفاضة النظرية لبعض الآراء التي تبحث في علاقة (المحاكاة) بـ(التخييل) سنحاول الكشف عن الأثر الذي يخلفانه معا في نفس المتلقي؛ إذ يقول "حازم" في هذا المجال: «لما كانت النفوس قد جُبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة و استعمالها و الإلتذاذ بها منذ الصبا و كانت هذه الجبلّة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان...إشتد ولوع النفس بالتخيّل و صارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخييل فأطاعت تخيّلها و ألغت تصديقها»[2]، و بالمقابل يثبت "حازم" –من خلال هذا النص– الأثر الذي يخلّفه اقتران (المحاكاة) بـ(التخييل) في نفس المتلقي، و يرى أن النفوس لا تقتصر على التنبّه إليها؛ بل تنتقل للإلتذاذ بها منذ الصبا، و هذه الخاصية تقتصر على الإنسان دون غيره؛ حيث يتمَظْهَر الإلتذاذ و الميل للمحاكاة في الولوع بالتخيّل الذي يبثّه الشاعر عبر قصيدته، فـ:(المحاكاة) تجسد لنا وقع العالم على مخيلة المبدع ، و بذلك يكون (التخيّل) هو السبيل الأوحد الذي تتحقق به (المحاكاة) في الشعر، و بذلك لا تكون (المحاكاة) الشعرية مجرد نقل متميز للعالم فحسب؛ بل تصبح تشكيلا لمعطياته في المخيّلة[3].

فالصورة التي يبدعها الشاعر و التي يحيد من خلالها عن الواقع إلى صورة مخيلة هي التي تؤثر تأثيرا عميقا في نفس المتلقي، فتجعلها تترك التصديق، و تميل إلى التخيّل، و يشرح لنا "حازم" ذلك بقوله: « و جملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رؤية سواء كان

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 160.

(2) المصدر نفسه ، ص 116.

(3) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 201.

الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على مخيّلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقصّر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك، فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخييل غير مقصّر عن إيثاره أو تركه انقيادا للرؤية»[1].

ف"حازم" –في هذا النص– يرى أن النفوس تنقاد وراء (التخييل) انقيادا دون روّيةِ لما يحدثه فيها من انفعال و تأثير، لأن « الشعر حين يؤثر في القوة المتخيلَة للمتلقي، و تلك بدورها تثير القوة النزوعية عند ذلك المتلقي، فتبعثها على التحريك نوعا ما، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة و تستجيب لها، و من ثم ينتهي الأمر بالمتلقي إلى إتخاذ وقفة سلوكية خاصة تتجلى في فعل أو انفعال قادته إليه مخيلته التي تأثرت بالتخييل الشعري و استجابت له»[2].

و يستجيب حديث "حازم" في هذا السياق إلى تقفّي آثار (المحاكاة)، فيقول إن: «إلتذاذ النفوس بالتخيّل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورها المنقوشة و المخطوطة و المنحوتة لذيذة؛ إذ بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذا ، لا لأنها حسنة في أنفسها؛ بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»[3].

و يتضح لنا من خلال هذا النص أن المتلقي يتلذذ بـ(المحاكاة)؛ أي أن المبدع لو رأى صورة قبيحة في الواقع تتقزز نفسه لرؤيتها؛ إلا أنه يحاكيها محاكاة جيدة و يخرجها لنا في قالب جمالي ، فإن هذا القالب هو الذي يحدث اللذة عند المتلقي و ليست الصورة الأصل.

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 116.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 65.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 116.

إلا أن (المحاكاة) عند "حازم" لا تتوقف عند إثارة النفس و استمالتها ؛ بل تحتاج إلى شروط تؤهلها للنّجاح و تحقيق وظيفتها؛ فيقول في هذا الصدد :« و ليس المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس و تحريكها؛ بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، و بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، و بقدر ما يجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة و التأثر لها»(1). ليضيف "حازم" مفسرا بلوغ (المحاكاة) غايتها بقوله: «فتحرُك النفوس للأقوال المخيَّلة إنما يكون بحسب الاستعداد و بحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، و ما تدعّم به المحاكاة و تعضّد؛ مما يزيد المعنى تمويها و الكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب»(2).و نفهم بذلك أن "القرطاجني" يجعل من المتلقي و المبدع عنصرين مهمين و لازمين لتحقيق الغاية القصوى من المحاكاة إذ لا تتحقق قيمتها إلا بوجودهما ثنائية متلاحمة يكمّل إحداهما الآخر.

**2/ مصطلح التخييل و تجسيد التواصل:**

اعتمد "حازم القرطاجني" مصطلح (التخييل) مظلة يستظل تحتها المبدع و القارئ ، وذلك من خلال علاقة هذا المصطلح بفروع تواصلية تعزّز مبدأ التخييل آلية تفعّل عملية التلقي من خلال الآتي:

**أ/ التخييل و التلقي:**

إن المطّلع على كتاب (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) يجد أن مصطلح (التخييل) قد استعمله و تداوله "حازم" و ذلك لفاعليته في تأسيس نظرية نقدية لها دورها الفاعل في الدرس

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 121.

(2) المصدر نفسه ، ص 127.

النقدي؛ إذ تتجلى أهمية هذا المصطلح من خلال إلحاحه عليه و تكراره و تحديد قيمة الشعر على أساسه[1].

و قد عرَّف "حازم" (التخييل) باعتباره دعامة أساسية في نظريته النقدية لما يُحدثه من أثر على السامع بقوله: «التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُلها و تصوّرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط و الانقباض»[2].

و بذلك يكون (التخييل) عنده تصور تنشئه في نفس السامع عناصر الشعر المختلفة والتي يُطلِق عليها "حازم" (أنحاء الشعر)؛ بحيث يؤدي ذلك إلى انفعالٍ لا واعٍ عند السامع، وهذه الأنحاء هي: اللفظ و المعنى و الأسلوب و النظم و الوزن، و قد جمع "حازم" هذين الأخيرين في مصطلح النظام[3].

و بذلك يعتبر (التخييل) أثرا ينصرفُ أساسا إلى المتلقي الذي ينفعل له، و يتجاوب وجدانيا بواسطته مع النص، و هو ما يجعله يحدّد طبيعة (المحاكاة) من جهة المتلقي[4]، وهنا يقع وجه التمايز بين المصطلح، و ما يشترك معه في الجذر اللغوي كالخيال و التخيُّل.

---

(1) ينظر: محمد بنلحسن بن التيجاني : التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 200.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص نفسها .

(4) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 245.

فـ(الخيال) في مفهومه يعني «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»[1]، و هو على ما يبدو مَلكة تتجاوز المدركَات الحسية إلى عوالم تجريدية تعتمد المجاز بكل أنماطه، أما (التخيّل) فهو فعل (المحاكاة) في تشكلّه على يد المبدع[2].

و نفهم من هذا أن (التخيُّل) مرتبط بمخيِّلة المبدع، أما (التخييل) فهو ما يُحدثُه النص من أثر على نفسية المتلقي، فـ(التخييل) هنا يجعلنا أمام حدود العلاقة بين المبدع و المتلقي لأن الخطاب موجه من لدُن الشاعر إلى متلقٍ قصد إثارة انفعاله و ذلك عن طريق ما يستدعيه العمل الإبداعي من صور تجعل السامع يتأثر دون أدنى تفكير.

لذا يؤكد "حازم القرطاجني" على ضرورة اعتماد الشاعر ما يحقق مقصد (التخييل) الأساس الذي يضمن لفت انتباه المتلقي، و بالتالي التأثير فيه، ما جعله يؤكد على ضرورة مراعاة الشاعر للعلاقة الحاصلة بين المعنى و الحال التي فيها القول فـ«أحسن مواقع التخييل أن يُناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني و الأمور المفجعة في المراثي، فإن مناسبة المعنى التي فيها القول و شدة إلتباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه»[3].

فـ"حازم" يشترط على المبدع مراعاة المقام في تخييله للمعاني، فكلّما استطاع الشاعر تحقيق هذا الشرط كان تأثيره على المتلقي أكثر و أشد، ليضيف أنه حتى يرتقي الشعر و يبلغ غايته الأولى عند السامع، و يُحدث في نفسه الاستجابة لابد له من الاقتران بالتعجيب، يقول: «ويحسن موقع التخييل من النفس أن يترامى الكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثُر النفس لمقتضى الكلام»[4]، و يضيف محددا كيفية التعجيب في (التخييل) بقوله: « والتعجيب

---

(1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 17.

(2) ينظر: جابر عصفور : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، 245.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 90.

(4) المصدر نفسه، ص نفسها.

يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقِلّ التهدي إلى مثلها ، فورودها مستندر مستطرف لذلك كالتهدي إلى مايقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، و كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، و غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس التي تستغربها»[1].

و نفهم بذلك أن (التخييل) عند "حازم" لا يحقق قيمتة المرجوة منه إلا إذا ارتبط ارتباطا وثيقا بالتعجيب؛ إذ بارتباطهما يتحقق الشعر الجيد، فكون (التخييل) قد ينتج عن المعنى الحقيقي و الصادق و غيره، فإن أي معنى من المعاني التي يمكن أن يتضمّنها العمل الشعري لا تمتلك قيمة جمالية في ذاتها؛ بل تتحقق حسب التعامل معها «لأن الشيء قد يخيّل على ما هو عليه، و قد يخيّل على غير ما هو عليه »[2].

و قد نظر "حازم" (للتخييل) باعتباره مقوما أساسيا ينبني عليه الشعر جوهريا، فمن خلاله تُثار القوة المتخيلَة في المتلقي، و يُفسح المجال لإيهام الأقاويل الشعرية المتخيلة فتستفز المتلقي إلى أمر من الأمور[3]. لذا يطالعنا "حازم" بقوله: «كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة، و تكون كاذبة، و ليس يُعد شعرًا من حيث هو صدق، و لا من حيث هو كذب؛ بل من حيث هو كلام مخيّل»[4]، و بذلك يكون الشعر مرتبطا بالوظيفة التخييلية لِما لها من قدرة على التأثير و تحقيق المتعة الجمالية لدى المتلقي، كون (التخييل) عملية يقوم بها الشاعر و يقع تأثيرها على المتلقي، فهو نشاط ذهني يتماهى في الوظيفة الشعرية بوصفه المرحلة الممهّدة لحدوث عملية التلقي . و قد أدى غموض مصطلح

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 90 .

(2) المصدر نفسه، ص 62.

(3) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 161.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 63.

(التخييل) إلى وقوع بعض دارسي الفكر النقدي "القرطاجني" في الخلط و إساءة فهم المصطلح إذ نجد هناك من يقول: « فإذا كان التخييل مُعدًا نحو تحريك النفس لمقتضى مقصد الشاعر؛ فينبغي إذن ألا تقترن المحاكاة بما يفسد على التخييل هدفه»[1].

و الحقيقة أن (التخييل) ليس مُعدًا لتحريك النفس؛ و إنما هو حركة النفس الناجمة عن حسن (المحاكاة) و انفعالها بقوة أثر الشعر[2].

و هو ما يؤكد التلاحم بين عملية (التخييل) و(المحاكاة) و تفعيلهما للعملية الشعرية وحسن وقعهما على نفسية المتلقي.

**ب/ أنواع التخييل و القِوى الفاعلة فيه:**

قسَّم "حازم" من خلال متنه النقدي (المنهاج) (التخييل) وفق ارتباطه بالشعر إلى قسمين أساسيين هما: «تخييل ضروري، و تخييل ليس بضروري، و لكنه أكيد أو مستحب لكونه تكميلا للضروري، و عونا له على ما يُراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه»[3]؛ إذ يُقسّم "حازم" التخييل في القول وفق علاقته بالألفاظ و المعاني و درجة التأثير في المتلقي.

و(التخييل) الضروري يقوم فيه المعنى عن طريق الألفاظ وحدها؛ أي هو بمثابة تخطيط أولي للمعنى و نقله عن العالم الخارجي دون تدخل فني كبير، و ذلك بعد ترسبه في النفس واستحضاره[4].

---

(1) سعد مصلوح : حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، ص 191.

(2) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و إتجاهاتها ، ص 142.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89.

(4) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم ، ص 139.

أما (التخييل) غير الضروري و لكنه مستحب نجده مكملا للضروري لغاية التأثير، و هو تخييل الألفاظ في نفسها و تخييل للأوزان و الأساليب[1].

و هذا النوع بمثابة استحضار للعالم الخارجي و تشكيله من جديد برؤية فنية، ذلك أن النفس تبتهج لهذه التخاييل الثواني لأنها «تنميقات الكلام و تزيينات له، و تجري من الأسماع مجرى الوشي في البرود و التفصيل في العقود من الأبصار»[2]، و عليه لا تتحقق شعرية الشعر إلا إذا قام الكلام على أنحاء من التعجيب «فيقوى تأثر النفس لمقتضى الكلام»[3]. فـ(التخييل) لا ينفصل عن (المحاكاة) في انفعالهما بصور الوجود الخارجي و استحضارها في الذهن، فـ"حازم" يرى أن (التخييل) لا يقف عند حد؛ بل يطول كامل الفعل الإبداعي، و يُحدَد هذا الفعل في ثمانية مستويات كل واحد منها مستقل نظريا عن الآخر، و لكنها في الأخير متعالقة متفاعلة لأن للمتخيلين في التخييلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوالا ثماني لكل واحدة منها في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها و هي[4]:

- (تخييل) مقاصد الغرض.
- (تخييل) الأساليب أو الطرق المؤدية إلى هذه المقاصد.
- (تخييل) ترتيب المعاني التي تؤديها هذه الأساليب خاصة في مواضع التخلص والاستطراد.
- (تخييل) العبارات اللائقة بهذه المعاني في موضع الروي و مفتتح الكلام.

و هذه المستويات الأربعة هي المستويات الكلية العامة، أما الجزئية الخاصة فهي:

---

(1) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم ، ص 139.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89.

(3) المصدر نفسه، ص 94.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 110.

- (تخييل) المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر.

- (تخييل) ما يكون زينة للمعنى و تكميلا له سواء من حيث هو في حسن الوضع والاقترانات و النسب الواقعة بين أجزاء المعنى بعضها ببعض، و من حيث ما يعين عليه بشيء خارج عنه، فيكون عونًا على تحصيل المعنى المقصود به.

- (تخييل) الأوزان و ما تقتضيه من عبارات مناسبة لقوافيها، و ذلك بنقل و تحويل الحركات و السواكن في الوزن بعد أن يتم تخييلها في العبارات بحسب موقعها من النفوس.

- (تخييل) بعض المعاني الثواني لاستكمال النقص الحاصل في المعاني الأولى لقصور العبارات المؤدية إليها؛ بحيث تكون العبارات الملحقة قادرة على سد ثغرات العبارات الأولى[1].

و مما سبق نجد أن "حازما" قد اهتم كثيرا بقيمة (التخييل) الشعري في التنظير لمراحل بناء العمل الشعري، و أعتبرها من الأسس التي تؤكد دور الشاعر في العملية الإبداعية، و قد حدد "حازم" القِوى الفاعلة في إبداع النص الشعري الجيد بثلاث قِوى: القوة الحافظة، القوة المائزة، القوة الصانعة، و لكل واحدة دورها في عملية (التخييل)، يقول: «القوة الحافظة هي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازا بعضها عن بعض محفوظا كلها في نصابه...و القوة المائزة هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع و النظم و الأسلوب و الغرض مما يلائم ذلك، و ما يصح مما لا يصح...و القوة الصانعة هي التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج في بعضها إلى بعض، و هذه القِوى التي هي الحافظة و المميزة و الصانعة، و ما جرى مجراها...هي المعبّر عنها بالطبع الجيد في هذه الصناعة»[2].

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 110.

(2) المصدر نفسه ، ص 42، 43.

فهذه القِوى التي اعتمدها "حازم" في نصه تبيّن مراحل العملية التخييلية و تفاصيلها في إنتاج الخطاب الشعري، فإذا كانت القوة الحافظة تمثل القدرة الإدراكية على استحضار المعاني واستذكارها، و القوة المائزة تمثل اختيار المعاني و تأليفها و القوة الصانعة تُعنى بخلق الصور التي تؤسس العمل الشعري، إذن اجتماع هذه القِوى الثلاث و تآزرها يمثل فعلا واحدا هو فعل التخييل الشعري؛ إذ يدرك "حازم القرطاجني" أنه لا يمكن لهذه القِوى أن تؤدي وظيفتها من غير أن يكون من ورائها (تخييل)، و هذا يعني أن "حازما" جمع في تحديده لهذه القِوى الشاعرية بين ما هو نفسي متصل بالعملية الإبداعية في ذهن الشاعر، و بين ما هو فني متصل بكيفية التأليف و النظم[1].

و بذلك تتحدّد طبيعة (التخييل) في استجابة نفسية تُحدث بالضرورة وقفة سلوكية معينة تعكس طبيعة الإثارة التي تركها الشعر في المتلقي؛ إذ تبدأ العملية التخييلية بالصور المخيلة التي تنطوي على معطيات مثيرة و موحية و تُحدث فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة و المتجانسة مع هذه المعطيات، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة و الصور المخيّلة، فتحدث الإثارة التي يسعى إليها الشاعر و يستجيب لها المتلقي لمجرد الانفعال بالأثر الجمالي أو ربطه للاستجابة بغاية مقصودة[2]. ف"حازم" يركز على المتلقي في عملية (التخييل) تركيزا واضحا كونه يحقق الفعالية التخييلية إذا انفعل نفسيا مع ما يتمثل في ذهنه من صور أثناء قراءته للشعر.

**ج/ درجات التخييل:** يعرض "حازم" في هذا الموضوع وجهة نظره في قضية التواصل الأدبي بين المبدع والمتلقي في العملية الشعرية؛ حيث لم يجعل (للتخييل) درجة واحدة؛ بل نظر إليه من حيث ما يتعلق به ، فقسّمه إلى درجتين هما[3]:

---

(1) ينظر: نوال الابراهيم: "طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني "، ص 87.

(2) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 161.

(3) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 93.

1. **(تخييل) المقول فيه بالقول:** و هو يجري مجرى تخطيط الصور و تشكيلها؛ أي أنه يتم تخييل صورة من الصور بكل تفاصيلها من خلال القول الشعري بما يحمله من لفظ ومعنى و وزن، و غيرها، و هذا خيال أول.
2. **(تخييل) أشياء في المقول فيه و في القول معا:** و في هذا النوع لا يكون التخييل بالقول فقط ؛ بل بالمقول فيه أيضا، من مثل ما نجده من نقوش على الصور و توشية في الأثواب، لذلك تبتهج به النفس لوقعها الحسن فيهما.

و(التخييل) الثاني هو الذي يحقق الإبداع الفني؛ حيث يتم فيه التجاوب بين المبدع والمتلقي، كما تتحقق فيه جمالية الشعر، يقول "حازم" : «فالنفوس تتخيل بما يخيّل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك، و لهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللفظية التي من هذا القبيل أسماء الصناعات التي هي تنميقات في المصنوعات فقالوا: الترصيع والتوشيح و التسهيم من تسهيم البرود، و كثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأول يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني، و إن غاب هذا عن كثير من الناس»(1). لذا نقول إن (التخييل) عملية تتشكل من خلالها الصور التي يبثّها المبدع في ذهن السامع، و لا تتحقق شعرية الشعر على مستوى واحد ، بل على مستويات مختلفة تحدّدها عناصر التخاييل الثواني من لفظ و معنى و نظم و أسلوب و وزن.

و بذلك نقول إن "حازما" يقسّم (التخييل) إلى درجات لا يمكن فيها ارتقاء (التخييل) الأول إلى التخييل الثاني ، لأن الأول متعلق بتشكل الصور، أما الثاني فمتعلق بمشهدها.

و يضيف "حازم" مفصّلا قوله و مبرزا أثر (التخاييل) الثواني في نفس المتلقي يقول: «وتلك الصور و الهيآت هي التخاييل الثواني و للنفس بما وقع به من ذلك تشاكل في الكلام

---

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 94.

وابتهاج، لأن تلك الصيغ تنميقات الكلام و تزيينات له، فهي تجري من الأسماع مجرى الوشيء في البرود و التفصيل في العقود من الأبصار»[1].

ف"حازم" هنا يولي إهتماما كبيرا لـ(التخاييل) الثواني؛ إذ يرى أنها أشد تأثيرا على المتلقي؛ إذ كلما زُيِّن الكلام و زاد تنميقه، كلّما جلبت إليه الأبصار و الأسماع وابتهجت له النفس وأثّر فيها.

و ربما يعود أساس هذا التمييز في (التخييل) بين تخاييل أولى و تخاييل ثوانٍ إلى نظرته للشعر؛ إذ يرى أن « القول الشعري يعتمد أساسا على مفهوم التخييل باعتباره العملية التي يُحدث بها الشاعر آثاره في المتلقي...و بدون التخييل يبدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يُفضي إلى شيء، و لذلك نجد حازما يُلح على التخييل كل الإلحاح»[2].

إلا أن الحديث عن (التخييل) يبقى متشعبا، لأن "حازما" لم يفصل في هذا المصطلح؛ بل جعله مرتبطا و مقترنا بآلية (المحاكاة).

**د/ التخييل و علاقته بالمحاكاة:**

يعقد "حازم القرطاجني" صلة وثيقة بين ( التخييل ) و( المحاكاة ) كون هذه الأخيرة – المحاكاة– هي الباعثة للخيالات[3]، لأن صناعة الشعر تعتمد «على تخييل الأشياء التي يعبِّر عنها بالأقاويل و بإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»[4]؛ أي أن استجابة المتلقي وانفعاله و تأثره يرتبط ارتباطا واضحا بتشكّل الصورة عن طريق (المحاكاة)، و هذا يعني أن قيمة (المحاكاة) ندركها بما تحققه من (تخييل).

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 93.

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 164.

(3) ينظر: محمد محمد أبو موسى: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ص 81.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 62.

كما نجد "حازما" يجعل من المحاكاة طريقا (للتخييل) دون أن يحصر (التخييل) في الأقاويل الشعرية ، مشعبا طرقه إلى أنواع من التفكير: التصور الذهني بالفكر و الخاطرة، والتذكر بسبب المشاهدة، شاملا بمحاكاته جميع صنوف التعبير الفني كالنحت و الرسم والصوت و الفعل و الهيئة؛ فضلا عن (محاكاة) المعنى بقول مخيّل أو بعلامة من الخط تدل على القول المخيَّل أو بإشارة تفهم ذلك؛ أي أن (التخييل) يشتمل الفنون الجميلة و التشكيلية والخطية و الأدبية و التمثيلية. أما من جهة أخرى فإننا نجد "حازما" يجعل جميع التخاييل في المعاني محاكيات مكانية أو زمانية كلية أو غير كلية[1].

و قد نظر "حازم" إلى التعجيب من موقع ما يحسن (التخييل) من النفس؛ إذ يقول: «كلما اقترنت الغرابة بالتعجيب و بالتخييل كان أبدع»[2]. فـ"حازم" يجعل التعجيب تحسينا للتخييل، و كلما زاد التعجيب في الكلام كلما كان أكثر وقعا و تأثيرا على النفس، و حتى يُحسن التخييل يشترط "حازم" على المبدع الابتعاد عن الكلام الساذج[3].

و قد تتداخل (المحاكاة) مع (التخييل) –أحيانا– عند "حازم" فيستعملها في سياق واحد يقول: « و تنقسم التخاييل و المحاكيات بحسب ما نقصد بها إلى محاكاة تحسين و محاكاة تقبيح و محاكاة مطابقة»[4].

فـ"حازم" هنا يجعل من (التخييل) و(المحاكاة) شيئا واحدا، و يُظهِر طريقة حدوثه في ثلاث حالات: إما من خلال تحسينه لصورة الواقع أو تقبيحها أو مطابقتها، و ترد هذه المحاكيات في نوعين اثنين هما[5]:

(1) ينظر: حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 89، 90.

(2) المصدر نفسه، ص 90.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص نفسها .

(4) المصدر نفسه ص 13.

(5) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم ، ص 137، 138.

1. نوع فني محايد يُظهر الموهبة و القدرة في القول الشعري و التصوير الفني، لكنه خالٍ من المضمون الذي يريد الشاعر تبليغه و الإلتزام به من إمالة النفس أو تنفيرها؛ إذ يصعب القول بخلو المضمون في الشعر حتى و إن كان من قبيل الفن للفن.
2. أما النوع الثاني فهو فني غير محايد، و هو يُظهر موهبة و قدرة في القول الشعري أو التصوير الفني، لكنه غير خالٍ من المضمون؛ بل المضمون هو الأساس فيه حيث يستهدف الشاعر تحريك النفوس و إمالتها أو تنفيرها.

و بذلك نرى أن القسم الأول من (المحاكاة) و(المحايد) يدل على المستوى الأول من (التخييل) الذي لا يخلو من التعجيب، أما القسم الثاني (غير المحايد)، فهو على المستوى الثاني من (التخييل) الذي يتجاوز فيه الأمر مجرد التعجيب إلى التمويه و الإيهام الذي يتأتى من جهة المعنى أو الأسلوب أو اللفظ أو الوزن؛ مما يمثل شعرية الشعر(1)، لأن « محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود و تمثيلها في الأذهان على ماهي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ما هي عليه تمويها و إيهاما»(2).

و هذا ما جعل "حازما" يربط الشعر بـ"التخييل" و يعرّفه به فيقول إنه: «الكلام المخيل الموزون المختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك و التشابه في مقدمات مخيّلة صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل»(3).

و مما سبق نقول إن الغموض الذي لفّ مصطلحي (المحاكاة) و(التخييل) يمكن ردّه إلى استخدام "حازم" مصطلحات و مفاهيم فلسفية غامضة ؛ مما أدى إلى الخلط بين الماهيات و الوظائف رغم تأكيده على اعتبار المحاكاة عنصرا تكوينيا في الشعر؛ حيث يرى أن

(1) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم ، ص 138.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 12 .

(3) المصدر نفسه ، ص 120.

(المحاكاة) الشعرية هي تصوير الأمور غير المحسوسة بما يمثّلها من المحسوسات، أما إذا كانت (المحاكاة) بالألفاظ الدالة عليها فليس ذلك بشعر[1]، أما (التخييل) فيمكن عدّه نشاطا ذهنيا يتماهى في الوظيفة الشعرية[2].

لذا نقول إن "حازما" حاول التأليف بين (المحاكاة) و(التخييل) و التركيب بينهما؛ حيث جعلهما يشتملان على عملية التأليف الشعري بكل جوانبها؛ و بذلك تكون المحاكاة أساسا للعملية الإبداعية، لكنها تأتي قبل (التخييل)، لأنها تتحقق في الخطابة و في الشعر، فترتبط في الأولى بالإقناع، أما في الثاني (بالتخييل)[3]، و هذا ما دفع "حازما" إلى أن يجعل من (التخييل) جوهر الشعر، لتكون (المحاكاة) مرهونة به، و تكون وسيلة من وسائله.

**ﻫ/ التخييل و استدعاء الصور الذهنية:**

يرى "القرطاجني" أن (التخييل) نشاط ذهني تتحدد به عملية استدعاء الصور والانفعالات المختزنة في الذاكرة جرّاء الأثر الشعري، ف(التخييل) عنده «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها و تصوّرها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[4].

و نفهم بذلك أن مفهوم ( التخييل) يتطابق مع مفهوم ( التصور) الذي يصبح أثرًا لشعرية الكلام التي تتولد من خلال الألفاظ أو المعاني أو الأسلوب أو النظام في القصيدة، وهذه العناصر سواء أكانت مجتمعة أم منفردة أو مجتمعا بعضها مع بعض هي التي تُحدث (التخييل) باعتباره نشاطا ذهنيا تابعا لعملية التلقي.

---

(1) ينظر: حازم القرطاحني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 98.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

(3) ينظر: عبد القادر زروقي :المحاكاة و التخييل –الحدود و التماهي، ص 77.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89.

و(التخييل) آلية تقوم على إثارة مخزون الذاكرة بما فيها من صور بصرية أو تداعيات سمعية تنفعل لها النفس على نحو لا إرادي، و هذا يعني أن الخاصية المميزة للقول الشعري تكمن في قدرته على تحفيز الذهن و تحريك النفس على سبيل التداعي الحر، من خلال الإثارة الحاصلة من قوة تأثير المعاني أو الأسلوب و نظامه؛ مما يجعل (التخييل) نشاطا ذهنيا يمارسه المتلقي و ليس المبدع، فهو بمثابة الأثر الشعري الذي تولِّده بنية الشعر بمستوياتها المتعددة سواء أكانت مجتمعة أم منفردة(1).

و يسمي "حازم" تلك المستويات (بأنحاء الشعر) و حدّد طريقة وقوع (التخييل) أو (التصور) فيها بأربعة أنحاء كالآتي(2):

1. من جهة المعنى.
2. من جهة الأسلوب.
3. من جهة اللفظ.
4. من جهة النظم و الوزن.

أي أن (التخييل) بوصفه انفعالا للشعر قد يصدر عن المعنى للطَافته أو غرابته أو صدقه أو حسن هيئته، كما قد ينجم عن اللفظ من حيث الرقة و العذوبة و الانسجام مع ما تؤديه من معانٍ أو عن موسيقى الشعر الصادرة عن سهولة الوزن و رقته، أو موسيقى الألفاظ وعذوبتها، و(التخييل) في هذه الأنحاء لا يرتبط بالتصوير الشعري ، و إنما يرتبط بعمليات ذهنية مجردة باستثناء النظم و الوزن، فهو مرتبط بمثيرات صوتية/إيقاعية لها صلة بموسيقى الشعر كموسيقى الألفاظ و البنية العروضية(3).

---

(1) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية اصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 288.

(2) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89.

(3) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 289.

و قد تتولد في الذهن تصورات متباينة حسب اختلاف طبيعة أي نحو من الأنحاء، فتثير صورا في الذاكرة تتناسب و طبيعة تلك المحفزات؛ مما يؤدي إلى إثارة النفس، «إما أن تكون بأن يتصوّر في الذهن شيء من طريق الفكر و خطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتتذكر به شيئا أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيئة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيّله لها، أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيّل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة»[1].

و ذلك يجعل مفهوم (التخييل) عند "حازم"، يتضمن بعدين اثنين؛ الأول يخص المتلقي، أما الثاني فيخص المبدع، و هذا ما يجعل المفهوم يتداخل مع (المحاكاة)، و يكون في الحالة الأولى مرادفا لمفهوم (التصوير).

و في هذا يقول "حازم" :«كذلك الشاعر تارة يخيِّل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيِّلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء»[2]. على الرغم من أن (المحاكاة) هي التشبيه أو الاستعارة التي تكون بمثابة التصوير الذي يمارسه الشاعر اتجاه الأفكار و المعاني و الحالات الشعورية عن طريق اللغة، فإن المتلقي هو موضوع (التخييل) الذي يولّده العمل الشعري، و بذلك تتداعى الصور الحسية من خلال إثارة النشاط الذهني[3].

لذا نقول إن( التخييل )عملية ذهنية مشتركة بين المبدع و المتلقي على حد سواء، يشتركان في الانفعال؛ فالمبدع حين يقوم بتصوير فكرة ما أو حالة شعورية تكون جديدة و مبتكرة، فلابد أن تكون آلية الخيال التي يمتلكها المتلقي على مصاف خيال المبدع أو تفوقه، ذلك أن

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89، 90.

(2) المصدر نفسه ، ص 94.

(3) ينظر: مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، ص 290.

المتلقي إذا أراد تخيّل و رسم صورة نحتها المبدع من طاقته الذهنية عليه أن يشحذ و يستثمر كل إمكانياته التخييلية حتى يبلغ مستوى من الخيال يكفل له عملية التصور.

و يبقى الانفعال هو المحرك الأساس لعملية (التخييل)؛ إذ تكمن براعة الشاعر و حسن انتقائه لعناصر الصور الشعرية من لدُن تجربته الانفعالية و الشعورية، و هو الخيط الرفيع الذي يربط بين الشاعر و المتلقي، و يفعّل من قوة (التخييل) الشعري.

**و/ قوة التخييل الشعري:**

أشار "حازم" من خلال متن كتابه النقدي إلى جملة من العناصر التي تكثّف من قوة (التخييل) الشعري و توسِّع آفاقه وهي على النحو الآتي[1]:

1. مناسبة المعنى للحال التي فيها القول، أو لغرض الشاعر فيقول مفصلا في أحسن مواقع (التخييل) أن يُناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول، كتخييل الأمور السارة في التهاني والأمور المفجعة في المراثي، فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول و شدّة إلتباسه بها يعاون (التخييل) على ما يُراد به من تأثر النفس لمقتضاه ؛ فينتقي ألفاظا تناسب السياق وتعزّز مقامه.
2. ان يكون الكلام باعثا للتعجب و الاستغراب، يذكر "حازم" أسباب التعجيب باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التّهدي إلى مثلها؛ فهو حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي،و ما يضمن استمرارية الإبداع عن طريق اللذة التي يفرزها.
3. ان يعمل الشاعر على تحسين هيئات الألفاظ و المعاني و ترتيباتها في أنحاء الكلام، فلا يسلك بـ(التخييل) مسلك السذاجة في الكلام، و لكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات تتشافع فيه التركيبات المستحسنة و الترتيبات و النسب الواقعة بين المعاني، فإن ذلك مما يشدّ أزر (المحاكاة) و يعضّدها؛ حيث يتّضح حُسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المليحة التفصيل

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 90، 91.

وفي القصص الحسن الاطراد، و في التشبيهات و الأمثال و الحكم كون هذه الأنحاء من الكلام قد جرت مجرى العادة على الاجتهاد في تحسين هيئة ألفاظها و معانيها و ترتيباتها.

**3/ الصدق و الكذب و مستوى تلقي النص الأدبي:**

تصدى "حازم" في كتابه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) إلى الرأي القائل: إن الشعر لا يكون إلا كذبًا، و ردّ هذا الرأي لقوم من المتكلمين «لم يكن لهم علم بالشعر لا من جهة مزاولته و لا من جهة الطرق الموصِلة إلى معرفته»[1].

لذا نجد " حازما " يُفرّق بين الكذب و التمويه ، أو بين الكذب و ما يحمل على الكذب،مقررا أن «الشعر ما حسُنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو نفي كذبه،وقامت غرابته و إن كان يُعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب و تمويهه على النفس و إعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الروية فيما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيُّله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام، فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا .»[2].

فالشاعر بهذا الاعتبار لا يمكنه أن يعتمد الكذب، إن أبيح له اللجوء إليه أحيانا، لأن الأقاويل الكاذبة لا تحرك النفس كما تحركها الأقاويل الصادقة إلا إذا كان في الكذب بعض الخفاء[3].

إذ يقول "حازم" في هذا المقام: «ليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس شدّة ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه...لكن الشاعر أيضا يضطر حيث يريد تحسين قبيح أو تقبيح حسن أو تتميم ناقص

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 86.

(2) المصدر نفسه، ص 71، 72.

(3) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم ، ص 152.

بالنسبة إلى ما يُراد منه بالمبالغة في وصفه لتزيد النفوس زيادة الوصف تحريكا... ليكون الكلام بذلك أشدّ موقعا من النفس و عُلوقا بالقلب»[1].

و قد نبّه "حازم" في منهاجه أن قِوام الشعر ليس الصدق أو الكذب؛ و إنما (التخييل)، والشاعر قد يخيّل ما هو صادق، و قد يخيّل ما هو كاذب، و لا يكون شاعرا باعتبار ما خيَّله، و إنما يكون شاعرا باعتبار قدرته على (التخييل) ف«الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة، و تكون كاذبة، و ليس يُعد شعرا من حيث هو صدق و لا من حيث هو كذب؛ بل من حيث هو كلام مخيّل»[2].

و قد فضَّل "حازم" الصدق على الكذب، و في حديثه عن المقدمات الصادقة في الشعر نجده يقول: «إن أفضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق و ما كان مشتهرا»[3]، ف"حازم" يرى أن الكذب لا نبغي اللجوء إليه على سبيل الضرورة، لذا يُفضِّل الصدق و يعود بالكذب إلى المرتبة الثانية « و يتبيّن بهذا أن قول من قال: إن مقدمات الشعر لا تكون إلا كاذبة كاذب...و ما مثله من قصر الشعر على الكذب مع أن الصدق أنجع فيه إذا وافق الغرض، إلا مثل من منع ذي علة ما هو أشد موافقة بالنسبة إلى شكاته، و اقتصر به على أدنى ما يوافقه مع التمكّن من هذا و ذاك»[4].

و إذا كان "حازما" قد أرجع سبب القول بالكذب في الشعر إلى المتكلمين، فإننا في المقابل نجد صنفا آخر من النقاد يرون في الكذب جمالية تزيِّن الشعر؛ إذ يقول "قدامة بن جعفر" في هذا المجال: «إن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقًا»[5]، و في هذا يستبعد

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 82 .

(2) المصدر نفسه ، ص 63.

(3) المصدر نفسه ، ص 82

(4) المصدر نفسه ، ص 83.

(5) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 18.

أن يكون الشاعر صادقا فقط؛ بل يكون كاذبا كذلك، ليواصل في اهتمامه بالكذب في الشعر و ما له من جمال، فيرى أن أحسن الشعر أكذبه[1]، أما "ابن رشيق" فنجده يستحسن الكذب في الشعر فيقول: « و من فضائله أن الكذب- الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه، وحسبك ما حسن الكذب و اغتفر له قبحه»[2].

و في هذا السياق لا ينظر إلى الكذب من الناحية الفنية فقط؛ و إنما هو يرفض الكذب في الشعر من الناحية الخلقية، لذا يبيح للشاعر أن يكذب في حدود ما يضمن للنص جماليته.

و ما يمكن أن ندركه هنا أن المتكلمين يرون أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، أما النقاد فيُؤثرون الكذب دون أن ينفوا الصدق.

و يأتي "حازم القرطاجني" فيرى أن من الشعر ما هو صادق و كاذب و مؤلف منها، فأما الصادق فهو المطابق لما وقع في الوجود؛ إذ يعرِّف الشعر الصادق بأنه «القول المطابق للمعنى على ما وقع في الوجود»[3]. أما الذي اجتمع فيه الصدق و الكذب فهو الإفراط في صفة صادقة، لأن الإفراط ضرب من الكذب[4].

و يفصل "حازم" بين جنسي الشعر و الخطابة من خلال نظرته لهذين المصطلحين (صدق/كذب) بقوله: « فلمّا كان اعتماد الصناعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين، اللّهم إلا أن يعدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق ، فإن للخطيب أن يلّم بذلك في الحال بين الأحوال في كلامه، و اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي تعبّر عنها بالأقاويل و بإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، و كأن التخييل لا ينافي اليقين كما نافاه الظن، لأن الشيء قد يُخيَّل على ما هو عليه، و قد يخيَّل

(1) ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص 56.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج1/ ص 22.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 79.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

على غير ما هو عليه، وجب أن تكون الأقاويل الخطابية– اقتصادية كانت أو حجاجية –غير صادقة، ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما تقوم به– و هو الظن– منافي لليقين، و أن تكون الأقاويل الشعرية– اقتصادية كانت أو استدلالية– غير واقعة أبدا في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق و الكذب، و لكي تقع تارة صادقة و تارة كاذبة؛ إذ ما تتقوم به الصناعة الشعرية– و هو التخييل– غير مناقض لواحد من الطرفين، فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة و تكون كاذبة، و ليس يُعد شعرا إلا من حيث هو كلام مخيَّل»(1).

و بذلك يتّضح أن قضية الكذب في هذين الجنسين (شعر/خطابة) أختُلف فيها الفهم بين الخلقي والجمالي الفني؛ إذ أول ما بدأت بإلتذاذ المتلقي وإذعانه للشعر الكاذب، لذا حاول النقاد القدماء تفسير هذه الظاهرة و مقارنتها بتأثيرها في أجناس أخرى كالخطابة و غيرها، إلا أن الاختلاف في هذه القضية (صدق/كذب) بقيَّ واضحا بين النقاد، خاصة حول صدق الشعر وكذبه، و بين ما هو خلقي و ما هو فني.

ويرى " حازم " أن الرأي القائل : بأن مقدمات القصائد لا تكون إلا كاذبة رأيا خاطئا ويعبِّر عن ذلك قائلا أن الواهم بهذا الرأي كمن يقول: « إن الألفاظ الشعرية لا تكون إلا حوشية، ولا تكون إلا مستعملة متناسيا أن الألفاظ المستعملة والمقدمات الصادقة أولى بما يستعمل في الشعر، وإذا كان رأي هؤلاء الذين نفوا على الشعراء وقوع الصدق في كلامهم، فلا خلق أشد نفاسة من هؤلاء، لأن أمثالهم لا علم لهم بأن المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل كان الكلام قولا شعريا، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة ؛ بل ما يقع في المادة من تخييل »(2).

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 62، 63.

(2) المصدر نفسه ، ص 83.

و يرمي "حازم" من خلال هذا القول إلى أن الأساس في الشعر هو التخييل و ليس الصدق أو الكذب، كما يتحامل على أولئك الذين ظنوا أن الأقاويل لا تكون إلا كاذبة و أراد بهم المتكلمين و اللغويين الذين لا علم لهم بعلم الشعر لا من جهة مزاولته، و لا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته، موضحا أن هؤلاء كان الأولى بهم أن يقطعوا رأيا في علمهم الذي عرفوا به، ليكون لرأيهم وقع في النفوس، أما أن يعطوا رأيا في غير علمهم فليس هناك من يسمع منهم، لأن الشيء لا يطلب إلا من أهله[1]، فهم أدرى بخلفياته و مراميه؛ فالصدق أو الكذب حدّه الفاصل آلية (التخييل) و مدى فعلها المقصود في ذهن المتلقي لتبقى مسألة الصدق أو الكذب مسألة خاصة، بالمبدع، لذا يرى "حازم" أن الشاعر لا يعتمد الكذب إلا مضطرًا و يوضح ذلك في قوله « و إنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب؛ حيث يعوزه الصادق و المشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر، فقد يريد تقبيح حسن و تحسين قبيح، فلا يجد القول الصادق في هذا، و لا المشتهر، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة»[2].

و يتضح مما سبق أن الكذب عند "حازم" هو مخالفة للحقيقة أو تحريف لها، كما نجده يجعل من القدرة على إخفاء الكذب دليلا على حذق الشاعر، و قدرته على التمويه، و القول الكاذب لا يصير مقنعا في نظره إلا بتمويهات ترجع إلى القول أو المقول له (المتلقي)، كما يرى أن تلك التمويهات قد توجد في كثير من الناس بالطبع و الحنكة[3].

و هو ما يزحف بالفطرة إلى نفسية المبدع و من ثمة المتلقي الذي يتقبل الشعر انطلاقا من مرحلتين هما[4]:

---

(1) ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 51.

(2) المصدر نفسه، ص 72.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص 63.

(4) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم ، ص 152، 153.

* **مرحلة التلقي:** و هو قائم على التأثر بما أمكن للشاعر أن يُحدثه من تواصل نفسي بينه و بين غيره، و هذا التواصل النفسي لا يترك للمتلقي فرصة التروي بين المووع و الذات أو بين الأنا و الآخر.

* **مرحلة التروي:** و فيها يتم إعمال العقل بعد التلقي؛ حيث تحدث مسافة بين الذات والموضوع ؛ مما يسهّل تقليب النظر في الكلام و الكشف عما فيه من تمويه، و هو ما يكشف حقيقة التكامل بين المرحلتين.

**4/ التناقض و الغموض و فاعلية التواصل:**

ينطلق "حازم" من هذه الجزئية ليبني فكرة مفادها أن يقول الشاعر المعنى و ضدّه في القصيدة الواحدة، و هو لا يعتبر ذلك من التناقض في شيء؛ بل إن جاز «للشاعر أن ينقض في قصيدة ما قاله في قصيدة أخرى كذلك يجوز له في البيتين المتميز أحدهما عن الآخر»[1].

و هو أمر لا يتنافى مع الصدق؛ لأن الشاعر قد يهجو و يمدح في القصيدة الواحدة، فيقول في بيت أحسن الوجهين، و يقول في بيت آخر أقبح الوجهين[2]، إلا أن "حازما" لا يجيز التناقض في بيتين متصلين أو متعالقين طالما أن المعنى إنما يتم بهما معا لا بأحدهما فقط؛ بحيث «إذا كان معنى البيت الواحد متعلقا بمعنى البيت الآخر، فإن الجمع بين المتقابلين فيهما من جهة واحدة غير سائغ»[3]. و هو ما جعل "حازما" يرى أن التناقض يكمن في أربع حالات رئيسية هي[4]: من جهة الإضافة كأن تكون نسبة الشيء إلى آخر مخالفة

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 138.

(2) ينظر: المصدر نفسه ، ص نفسها .

(3) المصدر نفسه، ص نفسها .

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 137.

لنسبة ذلك الشيء إليه، و من جهة التضاد كالأبيض و الأسود، و من جهة الفنية و العدم، كالأعمى و البصير، و إما من جهة السلب و الإيجاب نحو زيد جالس و ليس بجالس.

كما يرى "حازم" أن التناقض لا يقف عند حدود المعنى الواحد في ذاته، و ما يحتوي عليه من تناقض؛ بل يتجاوز ذلك إلى مستويات من خارج النص أو خارج المعنى و قد حصرها في[1]:

1.مستوى المعارف أو المعلومات الثابتة التي تتعلق بمظاهر الوجود؛ أي لا يمكن التساهل في قبول ما يتعارض مع طبائع الأشياء، إلا إذا قصد منه المبالغة و المغالبة، ودون ذلك لا يجوز أن نضع : جائز وضع ممتنع و لا ممتنع وضع جائز، و يستدّل "حازم" على ذلك بقول الشاعر:

فَإِنْ صُورَةٌ رَاقَتْكَ فَأَخْبُر فَرُبَّمَا أَمرَّ مَذَاقُ العُودِ وَ العُودُ أَخْضَرُ

إذ يرى "حازم" أن المعنى في هذا البيت خطأ محض، لأن الشاعر يعتبر مرارة العود أكثر ما يكون عند اليبوسة، و أنها في الأخضر لا تكون إلا على سبيل القلة؛ و الأمر خلاف لذلك، كون المرارة مع الاخضرار هي الأكثر، و الشاعر هنا وضع الواجب في الأكثر موضع الجائز في الأقل و هذا خطأ.

2.مستوى التناسب بين الأحوال و أغراض الكلام في علاقتها بالمتلقي، ذلك أن الشاعر قد لا يوفق إلى التناسب الضروري بين المعنى و الغرض أو بين المقام و المقال، فيحدث النشاز؛ و بالتالي فهو يقع في التناقض، فيسيء إلى نفسه و إلى المتلقي على السواء.

و يمثّل "حازم" على ذلك ببعض الشواهد التي اشتهرت في تاريخ الأدب، من مثل ما جاء به "أبو نواس" في مدحه "للفضل بن يحي بن خالد البرمكي" فأساء الاستهلال بقوله:

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 146، 151.

أَرَبْعَ البِلَى إِنَ الخُشُوعَ لَبَاد عَلَيْكَ، وَ إِنِّي لَمْ أَخُنْكَ وِدَادِي[1]

كما أساء في الاختتام بقوله:

سَلاَمٌ عَلَى الدُنْيَا إِذَا مَا فُقِدْتُمْ بَنِي بَرْمَكٍ مِنْ رَائِحِينَ وَ غَادِي[2].

و تكمن الإساءة في عدم مراعاة الشاعر لحساسية المتلقي، و ما قد يكون عليه من اهتزاز الحال، و هذا ما جعل "حازما" يؤكد تطيَّر الفضل من هذا الابتداء.

3.مستوى الألفاظ التي تبدو مزدوجة الدلالة في المعجم و في السياق، و هذه الصيغة الثنائية للفظ قد تُحدث البلبلة في نفس المتلقي إذ قد تكون العبارة دالّة على أمر مكروه خارج عمَّا جيء بها للدلالة عليه، إما باشتراك وقع في اللفظ أو بعرف و استعمال حدث فيه ولو للعامة.

4. مستوى الألفاظ المؤذية للشعور الأخلاقي، و هي الألفاظ التي فيها فحش في مقام لا يتطلبها، لأن الصيانة في الكلام صيانة للمقام ، حتى لا ينقطع حبل الاتصال بين المتكلم والسامع؛ إذ يجب الابتعاد عن الفحش و عن كل ما يتطرق إليه، و صون الكلام من جميع ما يكون فيه من أمور الريب، و لو بعرف عامي أو استعمال لأهل الهزل.

و يمثل "حازم" لهذا الرأي بقول "المتنبي" في أم سيف الدولة و قد ظن المتلقون أن البيت تغزُّل بها لا تنويه بفضلها:

رِوَاقُ العِزِّ حَوْلَكِ مُسْبَطِرٌّ وَ مُلْكُ عَلِيٍّ ابْنِكِ فِي كَمَالِ[3].

و في هذا البيت يستقبح "حازم" ورود كلمة (مسبطرّ) التي تعني: ممتد، و يرفض وقوعها بعد قول الشاعر للمرأة (حولك)، إذ يرفض هذا التركيب لانعدام التجانس بين الألفاظ

(1) أبو نواس الحسن بن هاني الحكمي: الديوان، تح: إيفالد فاغنر، مؤسسة البيان، بيروت، ط2، 2001، ص 163.

(2) المرجع نفسه ، ص 166.

(3) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2، ص 73.

والمعاني، و الإلحاح على التجانس و التناسب يدل على منزلة المتلقي للشعر و فاعليته في توجيه الشاعر، و بذلك كل ما لا يتجانس و لا يتناسب فيه هو تناقض.

كما عَالَج "حازم" قضية الغموض في الشعر، و رأى أن الشعراء يعمدون إلى الغموض عمدًا ، أحيانا في سبيل البحث عن التميّز و الافتتان في معاني الكلام؛ إذ من عاداتهم أن يأخذوا الكلام من كل مأخذ ، و يجتلبوا المعاني من كل مجتلب و أن يتلاعبوا بالكلام على وجوه من الصحة[1]، و قد ردّ "حازم" سبب الغموض في الشعر إلى عدّة نواحي أهمها:

1.من ناحية المعاني في نفسها بحكم دقتها أو بنائها على مقدمات لا تتفق مع نتائجها، أو بحكم ابتعاد مفاصل الكلام بين أوائله و أواخره؛ بحيث كلما كانت الأوصاف في مثل هذا مؤتلفة من أعراض الشيء البعيدة لم تتهدَّ الأفكار لفهمها إلا بعد بطء[2].

و يتضح من ذلك أن "حازما" يركز على البعد الدلالي و ما يُحدثه من توتير أفقي الإبداع و الانتظار أو توتير أفقي الباث والمتلقي، و قد أدرك "حازم" دور الباث في توتير هذا الأفق من الإبداع بكسر الشاعر للأنساق المعهودة في تقديم المعنى، و لكن دون بلوغ حد الإبهام الذي ينتفي فيه التواصل بين المبدع و المتلقي[3].

2. من ناحية الألفاظ التي تختار للتعبير عن المعنى، كأن يكون اللفظ حوشيا غريبا؛ مما يُحدِث انقطاعا مؤقتا في الفهم، و لكنه لا يقلب ما تواضع عليه الناس[4].

3. من ناحية التركيب و التصوير: أما التركيب فيتمثل في أساليب التقديم و التأخير، أو ما يسمى بالمداخلة في الكلام ؛ حيث تتداخل الألفاظ ببعضها فتشكِّل العبارة، و لا يتحقق

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 180.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 173.

(3) ينظر: محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم ، ص 171.

(4) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 185.

نظامها قبل التقديم و التأخير و لا يعلم كيف، و لعل هذا النوع من التركيب رديء جدا في الكلام. و التصوير لا يستقل عن التركيب و من وسائله( المجاز و الكناية ) و هذه الوسائل يعتبرها حازم لائقة بالشعر و صالحة له[1].

كما يرى "حازم" أنه لا مانع من استخدام القصص في الشعر إن كانت قريبة معروفة ؛لأنها قد تكون من طبيعة الشعر نفسه بما هو فن أن يقوم على السرد و الوصف «فملاحظات الشعراء و الأقاصيص و الأخبار المستطرفة في أشعارهم، و مناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة و المعاني المقاربة لزمان وجودهم و الكائنة فيها و التي يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشعر» [2].

و قد اعتمد "حازم" عدّة آليات لإزالة الغموض من قِبل الشاعر و المتلقي على حد سواء و ذلك ضمن جملة من القرائن؛ إذ«قران الشيء بما يزيل الغموض أو الاشكال الواقع فيه يكون بأن يتبع الشيء بما يكون شرحا له و تفسيرا من جهة ما يكون في معناه أو تكون دلالته في معنى دلالته أو من جهة ما يناسبه و يشابهه و يكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء؛ إلا أن فيها دلالات على إبانة ما انبهم في الأشياء المقترنة بها»[3].

و من خلال هذا القول يمكننا تبسيط آليات إزالة الغموض في الإبداع كالآتي[4]:

**1.تبسيط العبارة:** عندما يكون المعنى دقيقا في نفسه ؛ بحيث يحتاج إلى مزيد فهم وتأمل كان لابد من تسهيل العبارة المؤدية إلى هذا المعنى و بسطها حتى يقابل خفاء معناه بوضوحها و غموضه ببيانها حد الغاية المستطاعة من ذلك.

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 187.

(2) المصدر نفسه، ص 189.

(3) المصدر نفسه ، ص 176.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 178، 179.

**2.تسريح الكلام:** و هذا عندما يكون المعنى عند الشاعر لا ذهول فيه و لا جهل به ولا اضطرار لوحدة البيت و القافية، و هنا تكون إزالة الغموض بتسريح عنان الكلام، فإن ضاق المجال عن استيفاء أجزاء المعنى في بيت واحد، فليكن ذلك في بيت أو بعض بيت أو بيتين، أما إذا تعذّر ذلك فليسقط المعنى جملةً.

3. **تفضيل المشهور:** عندما يكون المعنى الواحد قائما على معنى آخر داخلي أو خارجي، فعلى الخارجي أن يكون مشهورا وألاّ يحال بين المعنى و ما بُني عليه، و أن يحسن سياق الكلام حتى يعلم أن أحدهما بسبب من الآخر.

**4.التأويل:** و هو عندما يكون المعنى معدولا به عن المعنى الأصلي موهما أن المقصود به هو ضد ما يدل عليه اللفظ المعبّر عنه.

و هو ما أطلق عليه "حازم" مصطلح (القلب)، و يلجأ فيه إلى التأويل؛ لأن كل كلام يمكن حمله على غير القلب بتأويل لا يبعد معناه فليس يجب حمله على القلب ، و أما ما لا يمكن فيه التأويل فواجب ألا يحمل عليه و أن يوقف عنده.

و قد استدل "حازم" بعدّة أمثلة من القرآن الكريم حملت محمل القلب دون مسوّغ منها، قوله تعالى: «وَإِنَّهُۥ لِحُبِّ ٱلْخَيْرِ لَشَدِيدٌ »[1].

إذ يعتبر "حازم" أنه لا يجوز حمل هذه الآية على محمل القلب، لأن قوله تعالى «لَشَدِيدٌ»؛ بمعنى بخيل؛ أي أنه لحب المال لبخيل، و الخير هو المال، و نفهم من هذا أن حمل الكلام على القلب يكون في غير القرآن.

(1) سورة العاديات، [الآية: 08].

## 5/ صورة المعنى بين المبدع و المتلقي:

يُعد مصطلح (المعنى) من أبرز المصطلحات الرائجة على الساحة النقديّة ، إذ استعصى تعريفها لدى النقاد؛ خاصة المعنى الشعري، و"حازم" كغيره من النقاد يحدّد مفهوم المعنى و صورته بين المبدع و المتلقي، فيقول: «إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبَّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين و أذهانهم- فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ»[(1)].

ف"حازم" من خلال هذا القول يحاول وضع أساس فلسفي للمعنى الشعري ، بل يحاول وضع أساس فلسفي جمالي في نفس الوقت، و ذلك يتم عند تشكيل المعنى شعريا بطريقة تدل على وعي عميق بمراحل التشكّل في العملية الإبداعية ؛ حيث يتم انتقال الصورة البصرية في عملية الإدراك إلى صورة ذهنية، ثم تنتقل هي الأخرى إلى صورة شعرية تتّضح فيها الألفاظ في دلالاتها على المعنى[(2)].

و يمكننا توضيح تشكل العملية الإبداعية في الشكل الآتي:




و بذلك يكون المعنى في الواقع شيء و إدراك ذلك شيء آخر، و التعبير عن ذلك الإدراك فنيا شيء مختلف تماما عن المرحلتين السابقتين، و في ذات السياق يقول: "مصطفى ناصف" إن «للعمل الأدبي أكثر من معنى، و ربما لا يكون أحد هذه التفسيرات الكثيرة متصلا

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 18، 19.

(2) ينظر: نوال الإبراهيم: "طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني" ، ص 90.

اتصالا واضحا بالمعنى الذي كان يعلقه الأديب في ذهنه تعليقا واعيا، و لكن لابد أن هناك معاني كثيرة موجودة بطريقة لا واعية في الذهن حينما يشتغل الفنان بتأليف عمله، و يجب أن ننتبه إلى أنه ليس لدينا ما يمكّننا من التفرقة بدقة بين الكامن و الطافي من المعاني على ذهن المؤلف»[1].

و نفهم من هذا أن العمل الأدبي حاضرا في ذهن المبدع قبل حضوره الفعلي بالكتابة، ومن ثم فإن حشود معانيه سابقة للحظة كتابته، و هذا ما يجعلنا لا نستطيع تحديد المعاني تحديدا دقيقا لدى المبدع ؛ حيث يعتمد المبدع على خِبراته و تجاريه للتمييز بين المواد الأولية والصور المنمقة التي تُحدِثُ التخييل الممتع في الشعر[2].

لذا يقرر "حازم" أن صور المعاني تتضاعف تضاعفا يصعب إحصاؤه لأسباب متعددة منها تنوع الصيّغ و العبارات عن تلك المعاني؛ مما يؤدي إلى تنوع صور المعاني و تكاثرها، ووقوعها على هيئآت و صور يعز حصرها، و لا يتأتى استقصاؤها لكثرتها[3].

كما نجد "حازما" يفرض على الشعراء محفزات تحرك قرائحهم، و يُلحّ على «من أراد جودة التصرف في المعاني و حسن المذهب في اجتلابها، الحذق بتأليف بعضها إلى بعض أنْ يعرف أن للشعراء أغراضا أولى هي الباعثة على قول الشعر، و هي أمور تحدُث عنها تأثرات و انفعالات للنفوس، و لكن تلك الأمور مما يناسبها و يبسطها أو ينافرها و يقبضها أو لاجتماع البسط و القبض و المناسبة و المنافرة في الأمر من الوجهين»[4].

---

(1) مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص 135، 136.

(2) ينظر: نوال الإبراهيم : "طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني"، ص 90.

(3) ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 35.

(4) المصدر نفسه ، ص 11.

و من خلال هذا القول يمكننا استخلاص البواعث و المحفّزات على تأليف النص الشعري و طرق اجتلاب المعاني و بناء بعضها على بعض، لتكون ملائمة للنفوس بالمسرّة والرجاء أو منافرة لها بالكآبة و الخوف(1).

ليواصل "حازم" حديثه عن المعاني و علاقتها بين المبدع و المتلقي محددًا معايير التمييز بين المعاني و الصور و الهيآت فيقول: « و إنما يعرف صحتها من خللها أو حسنها من قبحها بالقوانين الكلية التي تنسحب أحكامها على صنف منها، و من ضروب بيانها، ويعلم من تلك الجمل كيفية التفصيل، و لابد مع ذلك من الذوق الصحيح و الفكر المائز بين ما يناسب و ما لا يناسب، و ما يصح و ما لا يصح بالاستناد إلى تلك القوانين على كل جهة من جهات الاعتبار في ضروب التناسب و غير ذلك مما يقصد تحسين الكلام به»(2).

ف"حازم" من خلال هذا القول يحدّد قوانينا ضابطة لأصول المعاني؛ فبالإضافة إلى ضرورة اعتماد العقل في إدراك ما يلائم هذه الصور و ما لا يلائم نجد "حازما" يدعو إلى الذوق الصحيح و وجوب الاحتكام في ذلك إلى القوانين الكلية الضابطة لهذه الأصناف التي من خلالها يتم التمييز بين صحيح الصور و فاسدها، و بين حسنها و قبيحها.

### 6/ اللغة كمقوم للتواصل:

تُعد اللغة من صميم مشروع "حازم" النقدي؛ إذ يراها الدّارس للمنهاج حاضرة كدعامة أساسية محققة للأبعاد التواصلية، لذا كان لزاما علينا البحث في كيفية خدمة اللغة للتلّقي ومدى إسهامها في إقامة التواصل بين المبدع و المتلقي، و إذا عُدنا إلى (منهاج البلغاء) نجد "حازما" يُعرّف اللغة بقوله: «لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع

---

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 11 .

(2) المصدر نفسه ، ص 35.

وإزاحة المضار و إلى استفادتهم حقائق الأمور و إفادتها وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه»[(1)].

و من خلال هذا القول نجد "حازما" يحدّد لنا أطراف عملية التواصل و هي:

الكلام _ الناس (المخاطب) _ المتكلم، و يشترط شرطا أساسيا بينهما هو الإفادة والاستفادة، ليضيف لنا شارحا عملية التواصل بين طرفي الدارة التواصلية، و هما: المتكلم والمخاطب؛ إذ يرى أن المتكلم يحقق مقصده لدى المخاطب «إما بأن يلقي إليه لفظا يدل المخاطب إما على تأدية شيء من المتكلَم إليه بالفعل أو تأدية معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول»[(2)]، و يشرح لنا "مجدي أحمد توفيق" هذا النص قائلا: « و يصدر حازم في مفهوم الكلام (الخطاب) عنده عن فهم وظيفي...و الخطاب في هذا النص دليل موظف لإفادة أو استفادة لتأدية أو اقتضاء، و هو نابع من حاجة بشرية ، فهذا تقسيم للخطاب على أساس وظيفته»[(3)].

ف"حازم" يجعل اللغة جزءًا من عملية التواصل؛ إذ ربطها بعملية الإلقاء لدى المتكلم، وبذلك يركز على بُعدها الوظيفي من خلال تبادل الإفادة و الاستفادة.

كما يرى "حازم" أن المتلقي لا يتأثر بالقول الشعري، و لا يقبل الكلام الملقى إليه إلا عند إبداع صفة اللفظ فيه، و إجادة هيأته؛ إذ لا يبلغ التخييل و المحاكاة غايتهما إلا باللغة « و تفصيل هذه الجملة أن القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 344.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها .

(3) مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة، 1993، ص 260.

محاكاته و تخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ و إجادة هيأته و مناسبته لما وُضع بإزائه»[1].

و هذا يعني أن اللغة ممثلة في اللفظ هي الأساس في تجسيد (المحاكاة) و(التخييل) ووسيلة فعّالة لتحقيق وظيفتهما لدى المتلقي، فإذا تحقق التواصل بواسطة (التخييل) أو (المحاكاة) في اللفظ كان ذلك هو الأساس في تحقيق المهمة المرجوة لدى المتلقي.

كما ينظر "حازم" للعبارات الحسنة في اللغة، فيرى أن من خلالها يكون قِوام القول الحسن الذي يستحضر المتلقي و يؤثر فيه؛ لذلك لا يكون حسن العبارة غاية في ذاته؛ بل ما تخلّفه من أثر في نفس المتلقي، و في هذا يقول : «للنفس في ابتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، و لا عندما يوحي إليها المعنى بإشارة، و لا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، و قد يُشار له إليه، و قد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال»[2].

نرى في هذا السياق أن المتكلم أو المبدع يقيم عبر اللغة جسرا للتواصل مع المخاطب؛إذ يجعل "حازما" طرفي العملية التواصلية يخضعان لمقاصد محدّدة عند المتكلم يبتغي من خلالها تحقيق أهداف معينة عند المخاطب.

### 7/ المصطلح/ تحسين فصول القصائد:

يمثل الفصل الشعري عنصرا أساسيا من عناصر تركيب القصيدة، فهو يساوي الفكرة الجزئية التي يقدمها البيتان من الشعر أو أكثر[3].

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 346.

(2) المصدر نفسه ، ص 118.

(3) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، ص 294.

و حديث "حازم" عن فصل القصائد يتضمن إشارات عدّة تدعو إلى تحسين هذه الفصول و تجميلها ليكون لها الأثر الجميل في نفس المتلقي.

لذا نجد "حازما" في حديثه عن تنميق الكلام و تزيينه يربط بين الشعر و باقي الصناعات التي تتطلب مهارات خاصة، لذلك يستعمل بعض الألفاظ و المصطلحات المستعملة في مجموعة من الصناعة، و يقرّر أن النفوس تتخيّل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك[(1)].

و من أبرز المصطلحات التي استعملها "حازم" لتزيين الفصول و تجميلها نجد[(2)]:

1. التسويم.
2. التحجيل.

**1/ التسويم:** جاء في (لسان العرب) «سوّم الفرس؛ أي جعل عليها السِمة و الخيل المسومة هي التي عليها السِّما و السُّومة، و هي العلامة»[(3)].

و جاء في القرآن الكريم قوله تعالى:«وَٱلْخَيْلِ ٱلْمُسَوَّمَةِ وَٱلْأَنْعَٰمِ وَٱلْحَرْثِ ۗ ﴿١٤﴾» [(4)].

مما يدل على أن "حازما" قد استمد هذا المصطلح من علم الخيول و جعله وجهًا من وجوه التحسين المعتمدة في بداية الفصول، و يعلل تسميته بقوله: «ولما كان اعتماد ذلك في رؤوس الفصول و وجوهها أعلاما عليها، و إعلامًا بمغزى الشاعر فيها، و كان لفواتح الفصول بذلك بهاء و شهرة و ازديان حتى كأنها بذلك ذوات غرر، رأيت أن أسمي ذلك بالتسويم، و هو أن يعلم على الشيء، و تجعل له سِمى يتميز بها، و قد كثُر استعمال ذلك

(1) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 93، 94.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 297.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (سوم).

(4) سورة آل عمران/ الآية: [14].

في الوجوه و الغرر»[1]، و قد ركّز "حازم" على هذا الوجه من وجوه التحسين في الفصول لما له من تأثير قوي في نفس المتلقي؛ إذ يوضّح ذلك بقوله: «فإذا أطّرد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة، و استوسق له الإبداع في وضع مباديها على أحسن ما يمكن من ذلك صارت القصيدة كأنها عقد مفصَّل، و تألفّت لها بذلك غرر و أوضاع و كان اعتماد ذلك فيها أدعى إلى ولوع النفس بها و ارتسامها في الخواطر لامتياز كل فصل منها بصورة تخصه»[2].

إذ يركز "حازم" في هذا القول على الجانب النفسي الجمالي الذي يخلِّفه التسويم في نفس المتلقي، كون النفس بطبيعتها لا تقبل الحالة الواحدة، و تمل منها، فتسعى دوما إلى التغيير والانتقال من حال إلى حال؛ مما جعل "حازما" يركز على نجويد و تحسين افتتاحات الفصول ليحقق التسويم البناء الفني للقصيدة من حيث وضع مبادئها على أحسن ما يمكن[3].

و يضرب لنا "حازما" مثلا بالمتنبي في تحسينه لرؤوس فصول قصائده من ذلك قوله:

أُغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ أَغْلَبُ

وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجْرِ وَالوَصْلُ أَعْجَبُ[4]

فالشاعر في هذا البيت يتعجب من طول هجر الأحبة ليزيد من تأكيد التعجيب في الشطر الثاني ، ثم يفتتح الفصل الثاني بقوله:

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الادباء، ص 297.

(2) المصدر نفسه ، ص نفسها .

(3) ينظر: منصور عبد الرحمن: مصادر التفكير النقدي و البلاغي عند حازم القطرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرية، 1980، ص 419.

(4) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج1 ، ص189 .

وللهِ سَيْرِى مَا أَقَلَّ تَئِيَّةً* عَشِيَّةَ شَرْقِيّ الحَدَالَى** وغُرَّبُ*** (1).

إذ يذكر الشاعر في هذا البيت حاله وحال من ودّعه عند الافتراق و يتعجب من سرعة سيره، فيقول: ما كان أسرع سير وأقل لبثه خشية رحيله، فكان هذا الاستفتاح مناسبا للبيت الأول من جهة التعجيب. و بذلك نفهم أن "حازما" يشترط مناسبة افتتاح الفصول للمبادئ من حيث التجويد و التزيين، فكلّما توافق المبدأ و الفصل أكثر كان وقعهما على المتلقي أشدّ وأجود.

**2/ التحجيل:** وهو في اللغة بياض يكون في قوائم الفرس(2)، و بذلك يكون هذا المصطلح مستمدا من عالم الخيول مثله مثل التسويم، و يوضح لنا "حازم" مفهوم هذا المصطلح و طبيعة الجمال فيه بقوله: «فإنّا سمّينا تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية بالتحجيل، ليكون اقتران صفة رأس الفصل وصنعة عجزه نحوا من اقتران الغرّة بالتحجيل في الفرس»(3).

و نفهم من هذا القول إن التحجيل هو تزيين أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية التي تتوافق في معناها مع أبيات الفصل أو بعضها، و هو ما يُضفي رونقا على الفصل أو القصيدة ككل، ليزيد "حازم" من قيمة هذا المصطلح ؛ إذ يعتبر أن هذا الفن من صناعة النظم شريفًا جدا؛ و مما ينبغي اعتماده فيه أن يكون اللفظ و التركيب فيه سهلا جدا، وأن تورد القافية فيه متمكنة، و لكن ينبغي ألا يسرف الشاعر في الاستكثار منه و المبالغة في

---

* **التئيَّة:** التلبث و التمكث. ينظر: عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج1 ، ص189 .

** **الحدالى:** موضع بالشام. ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها

*** **غُرّب:** جبل معروف. ينظر: المرجع نفسه ، ص نفسها

(1) المرجع نفسه، ص نفسها.

(2) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حجّل).

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 297.

طلبه، لأنه –في نظره– مؤدٍ إلى التكلف وسآمة النفس، ويُحبذ أن يكتفي بالإلماع به في بعض نهايات الفصول دون بعض، حتى لا يخرج إلى التكلّف[1].

ولا يتكلف "حازم" في رأيه حين لا يقبل مبالغة الشاعر في تحجيل نصوصه الإبداعية لأن ذلك يُفقدها جمالها و يؤثر سلبا في المتلقي؛ إذ يشعره بالسآمة و الملل . كما يرفض أيضا اعتماد التمثيل و الحكمة على أعقاب كل فصل من الفصول، لأن ذلك دليل على التكلّف و غيَّاب الجمالية، و يعتبر "حازم" ذلك هو السبب الذي «عيب من أجله –كلام– قوم من قدماء المولدين؛ حيث اعتمدوا ذلك في أكثر كلامهم، فدلّ ذلك على التكلف و أوقع في السآمة، ولم يبق للحكمة جدّة و لا طراءة»[2].

و قد أعجب "حازم" في منهاجه بشاعرين اثنين كانت لها عناية بتحجيل فصول قصائدهم هما: زهير بن أبي سلمى، و أبو الطيب المتنبي؛ إذ نجد "حازما" يقول عن زهير: «ممن سبق إلى وضع هذه المعاني المذهوب بها مذهب الحكمة و التمثيل في نهايات الفصول و مقاطع القول فيها، و سبك القول فيها أحسن سبك»[3].

ويستدل على ذلك بقول "زهير" في معلقته:

أَمِنْ أَمِّ أَوْفَى دِمَنَةُ لَمْ تُكَلِّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالمُتَثَلِّمِ[4].

إذ يرى أنه أحسن التحجيل في آخر هذه القصيدة حين قال:

سَأَلْنَا فَأَعْطَيْتُمْ وَعُدْنَا فَعُدْتُمْ وَمَنْ يَكْثُرِ التَسَآلَ يَوْمًا سَيُحْرَمِ[5]

(1) ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، 301، 302.

(2) المصدر نفسه ، ص 302.

(3) المصدر نفسه ، ص 301.

(4) زهير بن أبي سلمى: الديوان، شر: علي حسن ناعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص 102.

(5) المرجع نفسه، ص 112.

أما عن "المتنبي" و إجادته للتحجيل فيقول: «ثم جاء أبو الطيب المتنبي في المولدين فولع بهذا الفن من الصنعة، و أخذ خاطره به حتى برز في ذلك و جلى، و صار كلامه في ذلك منتميا إلى الطراز الأعلى»[1]

و مما سبق نقول إن "حازما" اهتم بالاستهلال (التسويم) لما له من قوة تأثيرية و قدرة فائقة على جذب انتباه المتلقي و استمالته، كما اهتم بالتحجيل، و طالب الشعراء بالحرص على تجويد نهايات قصائدهم ، لأنها آخر ما يبقى في أذن السامع و كلما كانت محكمة النسج أكثر كان وقعها و مدة تأثيرها أكثر، و هو الأساس الذي يُقيم عليه المرسل نصه قصد إقامة تواصل مع متلقيه.

(1) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 301 .

# خاتمة

تُعد خاتمة البحث محطة تتلاقى فيها الأفكار وتتضح من خلالها الرؤى ، و تتعالق النتائج كالآتي:

➢يُعد حازم القرطاجني من أبرز الأقلام النقدية التي ثوَّرت دلالات التراث النقدي العربي وأحسنت استثمار الفكر اليوناني في شقِّه الفلسفي ، فكان بذلك حلقة وصل بين المروثين.

➢تقوم دعائم الشعرية عند حازم على مستويات تتكامل فيها بنية الشعر في بُعدها الشكلي و اللغوي و الدلالي، وهذا ما يجعله يتجاوز ضمنيا الحد الشعري الذي قِوامه الوزن والقافية.

➢تستقيم الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني على قوانين عدّة أهمها: شعرية التخييل –شعرية المحاكاة – شعرية الخطابة – شعرية الغموض والوضوح – شعرية الوزن – شعرية الأسلوب – ثنائية الاقتصاد والمبالغة – المقصدية الشعرية ، ويؤكد حازم على ضرورة اجتماعها لحمة واحدة في بناء النص الإبداعي.

➢تتعدد مفاهيم الشعرية بتعدد وجهات نظر النقاد واختلاف منطلقاتهم الفكرية و المنهجية، وهو ما أثرى رصيدها النظري في جعبة الدرس النقدي.

➢يُعد التواصل حلقة مهمة في عملية التلقي وأثره مقرون بالدراسات المختلفة التي تناولته ، وعلى تباينها واختلافها يستقيم على نمطين تواصل لفظي وتواصل غير لفظي.

➢تقوم العلاقة بين النص ومتلقيه على قاسم مشترك هو اللغة ، وهذا الوسيط هو الكفيل للوصول إلى غاية دلالية ، وهي إعادة إنتاج المعنى الدلالي.

➢يقوم عصب المحاكاة وتتحقق غايتها من خلال عنصرين مهمين ولازمين في العملية الشعرية، هما المبدع والمتلقي ، وما تفرضه هذه العلاقة الوطيدة بينهما من جماليات.

➢يعتَبِر حازم القرطاجني المحاكاة اليد الطولَى للعملية التخييلية ، ومَطية المتلقي في تذوق النص الأدبي.

➢تقوم المحاكاة عند حازم على التصوير الحسي والقائمة على دعائم البيان: التشبيه ، الاستعارة والكناية.

➢يربط حازم المحاكاة ودرجة تأثيرها في المتلقي بمدى الإبداع فيها، وما تمثله من وصف للهيئة النطقية ومدى الاستجابة النفسية.

- قسّم حازم المحاكاة إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة ، وكلها مجتمعة تقوم على مبدأ القصدية.
- يفرّق حازم بين التخييل والخيال والتخيّل على اعتبار أن التخيل يتعلق بالمبدع و التخييل بالمتلقي ، أما الخيال فله علاقة بالنص.
- يتجاوز حازم التعريف العروضي للشعر إلى ما يضع كينونته القائمة في نظره على آليتي المحاكاة و التخييل.
- يرى حازم أن المتلقي يتلذذ بالمحاكاة وإن كانت تعكس في تجسيدها صورا قبيحة ؛ فالمعيار في هذا الأمر متغيّر يتوقف على ذوق المتلقي.
- يجمع حازم القرطاجني مصطلحي (النظم والوزن) تحت مصطلح أشمل وأعم هو النظام.
- اعتمد القرطاجني مصطلح التعجيب من خلال ارتباطه الوثيق بالتخييل ، وهذا الاخير لا تتحقق غايته إلا به، كما يعزز حازم ارتباطها بالشعر الجيد.
- قسّم حازم القوى الفاعلة في النص الشعري إلى قوة مائزة وهي التي تتعلق بالإنسان في تمييزه بين ما يلائم الموضع والنظم و الأسلوب، وقوة صانعة تتولى مسألة التصوير الشعري من إلتئام الأجزاء والألفاظ والمعاني وتركيبها ، أما القوة الحافظة فهي التي تخزّن بدورها المعاني والصور.
- تطرق حازم في مفاصل كتابه النقدي إلى مصطلحي الصدق والكذب في الشعر.

وتبقى هذه القراءة النقدية بسلبياتها وإيجابياتها عُرضَةً للتقويم والتقييم والحوار، وهو ما يكفل لها الإثراء والامتداد في مجال الدراسات النقدية اللاحقة.

فحمدًا كثيرًا لِمَنْ بيَدِهِ زَمَامَ الأمور وشكرا موصولا لِكُلِ مَنْ عَلَمَنِي حَرْفًا

**والحمد لله في البدء والختام**

# قائمة
# المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

**أولا/ المصـــــادر:**

2. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الإسلامي، لبنان، ط3، 1986.

**ثانيا/ المراجـــــع:**

**أ/ الكتــــب**

3.إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001.

4.أحمد الإدريسي: المصطلحات النقدية في كتاب منهاج البلغاء و سراج الأدباء لأبي الحسن القرطاجني ، كلية الآداب ، فاس ، المغرب، 1997.

5.أحمد الجوة: بحوث في الشعريات – مفاهيم و اتجاهات ، مطبعة التفسير الفني ، صفاقس ، تونس، د.ط، 2004.

6.أحمد السعدني: نظرية الأدب ، ج1، مكتبة الطليعة، أسيوط، القاهرة، 1979.

7.أحمد قادم: شعرية الإقناع في الخطاب النقدي و البلاغي، المطبعة و الوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2009.

8.إدريس بلمليح: المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب ، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1995.

9.أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للنشر، بيروت، د.ت.

10.ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

11.إليا حاوي: فن الخطابة و تطورها، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

12.أوستين وارين، رينيه ويلك: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972.

13.أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، د.ط ، 2006.

14.بدوي طبانة: البيان العربي ، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، دت ، ط4.

15.بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

16.بشير تاوريريت: رحيق الشعرية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء والنقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006.

17.أبو بكر محمد بن يحي الصائغ (ابن باجة) : تدبير المتوحد ، تحقيق ماجد فخري، دار النهار، بيروت، 1968.

18.تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1983.

19. تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2.

20.تشارلز مورجان: الكاتب وعالمه ، تر: شكري عيادي ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة، 1964.

21.أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: الديوان، تح: محمد عبدو عزام ، شر: الخطيب التبريزي ، دار المعارف ، القاهرة ، ج3 ، ط3.

22.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

23.ـــــــــــــ: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، 1978.

24. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

25.جرير بن عطية الخطفي: الديوان، تحق: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986.

26.عبد الجليل مرتاض: اللغة و التواصل-اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي و الكتابي-، دار هومة للطباعة، الجزائر.

27.جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1971.

28.جيرار جهامي: موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998.

29. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.

30.أبو الحسن السندوبي: شرح ديوان امريء القيس، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د ت.

31.أبو الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط5، 1981.

32.أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

33.حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2003.

34.حسين بكار: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979.

35.حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات سال، المغرب، ط1، 1989.

36.عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1966. عبد ال

37.رابح بوحوش: الأسلوبية و تحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، الجزائر، ط1، 2006.

38.رايص نور الدين: نظرية التواصل و اللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، المغرب، ط1، 2007.

39.رجاء عيد: لغة الشعر، دار المعارف، القاهرة، 1985.

40.عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ج1.

41.عبد الرحمن تبرماسين: محاضرات في العروض و موسيقى الشعر، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001/2000.

42.روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994.

43. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

44.ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، الاسكندرية، مصر، 1961.

45.ريمون طحان: الألسنية العربية ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1972.

46.زهير بن أبي سلمى: الديوان، شر: علي حسن ناعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

47.ساندريس فيلي: نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جعكة، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2003.

48.سعد مصلوح: حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط1، 1980.

49.______: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992.

50.سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985.

51.عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.

52. ________.: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.

53. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982.

54.شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص و متخيله في التراث النقدي) ، بيت الحكمة ، قرطاج المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون، 1993.

55.صفوت عبد الله الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية و الجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية مكتبة نهضة الشرق، 1986.

56.صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 1996.

57.ـــــــــــ: علم الأسلوب ، مبادئه و إبداعاته ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ط1 ، 1998 .

58.صمود حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، المركز الثقافي، جدة، 1990.

59.الطاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2001.

60.ـــــــــــ: أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 1، 2007.

61.طراد الكبيسي: في الشعرية العربية ، قراءة جديدة في نظرية قديمة ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 2004 .

62.طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتحديد علم الكلام، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

63.عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته و وظائفه، دار نوبار للطباعة، مصر، ط1، 1998.

64.أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحق: عبد السلام هارون، ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969 .

65.ـــــــــــــــــــــــــــــــ: البيان و التبيين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1967.

66.عثمان مواقي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعارف الجامعية للنشر و التوزيع، مصر، 2012.

67.عثماني ميلود: شعرية توطوروف، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، د.ت.

68.عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت، ط5، لبنان، 1988.

69.عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار العلم العربي للطباعة والنشر، ط1، 1980.

70.ـــــــــــ: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، 1999.

71.أبو علي الحسن بن عبد الله بن سنا: الشفا (النفس)، تحق: جورج قنواتي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1975.

72.علي لغزيوي: نظرية الشعر و المنهج النقدي في الأندلس –حازم القرطاجني نموذجا، مطبعة سايس، فاس، ط1، المغرب، 2007.

73.عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، ط1، 1997.

74.فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

75.فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي النقد و الناقد ، منشأة المعارف ، الاسكندرية.

76.فرديناند دو سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د.ط، 1986.

77.فولفغانغ إيزر: فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، تر: حميد الحميداني و الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل، د.ط، 1987.

78.عبد القادر زروقي: المحاكاة و التخييل–الحدود و التماهي، دار اليازوري للنشر، الأردن، 2013.

79.

80. قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002.

81.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا ، مكتبة القاهرة.

82.ـــــــــــــــــــ: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، د.ت.

83.قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ت.

84.لطفي اليوسفي: الشعر و الشعرية، الدار العربية للكتاب، 1992.

85.لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1970.

86.عبد لله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985.

87.مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة، 1993.
88.مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979.
89.محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القطاجني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
90.محمد الصغير بناني: النظريات و اللسانيات و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط12، 1994.
91.محمد العمري: البلاغة العربية أصولها و امتداداتها، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان والدار البيضاء، 1999.
92.أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تحق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980.
93.محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي و البلاغي، مطبعة أنفو، فاس، المغرب، د.ط، د.ت.
94. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، ج3، مطبعة المدني، مصر، د.ت.
95.محمد بنلحسن بن التيجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
96.محمد حافظ الروسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، دار الأمان، المغرب، 2008.
97.محمد صلاح زكي أبو حميدة: دراسات في النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة الأزهر، غزة، 2000.
98.محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2.
99.محمد عثمان النجاتي: الدراسات النفسية عند العلماء المسلمين، دار الشروق، بيروت، 1993.
100. محمد كريم الكواز: البلاغة و النقد، المصطلح و النشأة و التجديد، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

101. محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1999.

102. محمد محمد أبو موسى: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، مكتبة وهبة ،القاهرة ، ط2 1980.

103. محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته و تطوره، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000.

104. محمد مفتاح عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007.

105. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982.

106. ـــــــــ: مشكلة المفاهيم- النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.

107. محمود المصفار: الشعرية العربية و حركية التراث النقدي- مقاربة مقارنة بين قدامة و حازم، مطبعة سوجيك، صفاقس، تونس، 1999 .

108. محمود عودة: أساليب الإتصال والتغير الاجتماعي، دار المغرب الجامعية، ط1، 1998.

109. مسلم حسب حسين: الشعرية العربية أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

110. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية و العصور الإسلامية، ج1، دار الطليعة للطباعة و النشر، لبنان، ط1، 1981.

111. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

112. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

113. منصور عبد الرحمن: مصادر التفكير النقدي و البلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرية، 1980.

114. أبو نواس الحسن بن هاني الحكمي: الديوان، تحق: إيڤالد ڤاغنز، مؤسسة البيان، بيروت، ط2، 2001.

115. عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

116. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، تحق: علي محمد البخاري، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي و شركاه، ط1، 1952.

117. هند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، المطبعة الوطنية، عمان، الأردن، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، العراق، 1981.

118. هنريش بليث: البلاغة و الأسلوبية، تر: محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981.

119. عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي و البلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

120. وليد القصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، دار العلوم، الرياض، 1980.

121. يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1983.

**ب/ المجـــــلات:**

122. مجلة الحياة الثقافية، ع:44، تونس، أكتوبر 1987.

123. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 60، 61، بيروت، 1989.

124. مجلة اللغة و الاتصال ، ع2 ، مختبر اللغة العربية و الاتصال ، جامعة وهران ، الجزائر، 2006.

125. مجلة عالم المعرفة، ع 79، مارس 2002.

126. مجلة فصول، ع1، مج5، 6 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1985 .

127. مجلة كلية التربية الأساسية، ع7، 2011.

128. مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع28، 29، 1985.

129. مجلة مجمع اللغة العربية، ع 27، القاهرة، 1971.

**ج/ الرسائل الجامعية:**

130. عبد الخالق فرحان شاهين: "المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، مخطوط رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية و آدابها، جامعة الكوفة، إشراف: عقيل عبد الزهرة مدبر، جامعة الكوفة.

# فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات

## الفصل الرابع المصطلح وإستراتيجية التواصل في منهاج البلغاء و سراج الأدباء

**ملخص:**

ينبني البحث على رؤية نقدية وتصورات نظرية متماسكة قامت على فاعلية التراث، وهذا ما ضمنه المتن النقدي **(منهاج البلغاء وسراج الأدباء)** لـ: **حازم القرطاجني** الذي لمعت من خلاله الألوان المعرفية والنقدية بما مدّه من جسور التواصل بالمعارف اليونانية والعربية التي رسّخت دعائم الإبداع الشعري بما طرحه من مقومات تصدرتها المحاكاة آلية ووسيلة للتخييل، متجاوزا الحدّ العروضي الذي يلامس البنية الشكلية للشعر فقط، إلى رؤية فلسفية عميقة قوامها التعجيب والاستغراب ومدى وقعها على نفسية المتلقي.

وهذا ما استلزم الوقوف عند محطتي الشعرية والتواصل دعامتين أساسيتين تبنيان صرح الدرس النقدي العربي من منظور **حازم القرطاجني**، ومن خلال متنه النقدي المنهاج.

**Résumé:**

Cette recherche se base sur une vision critique et des perceptions théoriques cohérentes fondée sur l'efficacité du patrimoine, ce qui est dans le corpus critique (**MINHEJ EL BOULAGUAA WA SIRAJ EL AUDABEA** ) de **HAZEM ALQARTAGANI** qui a brillé à travers les couleurs cognitives et critiques, qui tend des ponts de savoir grec et arabe qui a établi les bases de la créativité poétique notamment soulevé des éléments dirigé par le mécanisme de simulation et un moyen pour décrire l'imaginaire, dépassant la limite métrique qui entre en contact avec la structure formelle de la poésie seulement, à la vision philosophique profonde et forte basée sur la surprise et l'étrangeté et leur impact sur le psyché du destinataire.

Ainsi, ce qui a nécessité l'arrêt aux stations : la poétique et la communication deux principaux piliers qui construisent toute leçon critique arabe du point de vue de **HAZEM ALQARTAGANI** , et à travers sa méthode de son corpus critique .